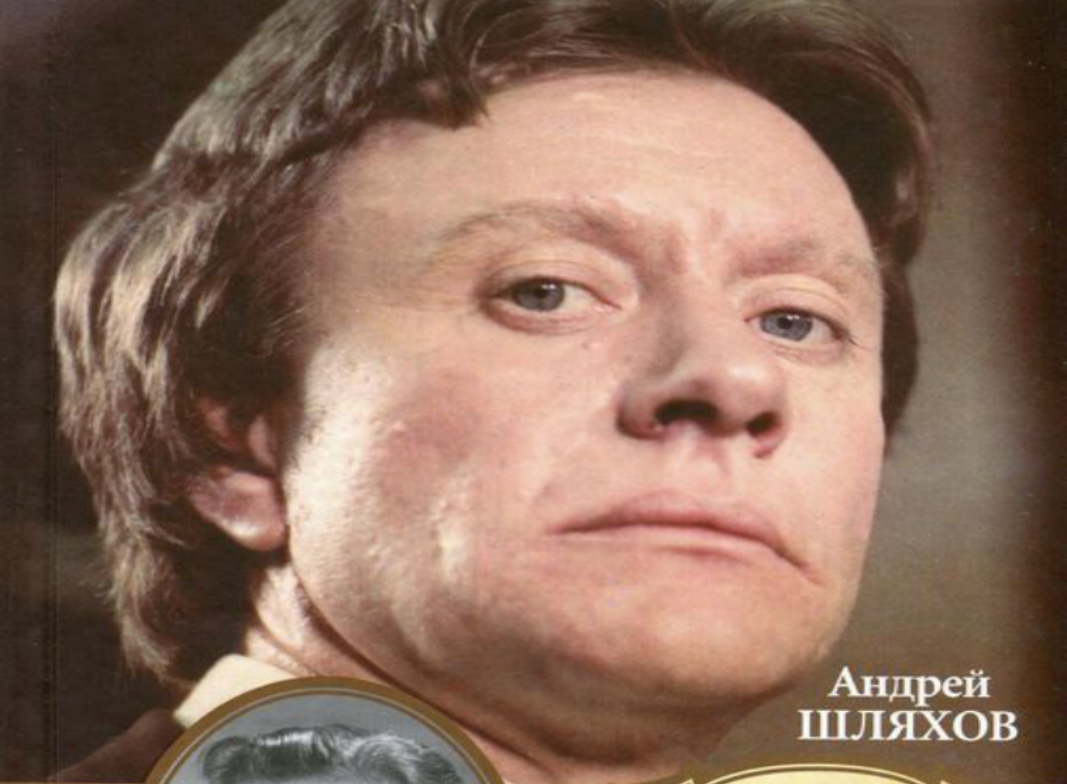

Андрей
ШЛЯХОВ

КУМИРЫ

Истории Великой Любви

Андрей Миронов
и его женщины. ...И мама

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Кем же был феерический, сияющий, великолепный Андрей Миронов — жертвой или палачом? Скандальные мемуары его любовницы, воспоминания жен и дочерей полностью противоречат друг другу. Кто та единственная, которую любил Миронов? Кто из его верных друзей на самом деле был предателем? Почему он так рано ушел от нас? Какую роль в его судьбе сыграла властная мать в незаказной и непредвзятой биографии артиста?…

- Шляхов Андрей
  -
  - Предисловие
  - Глава 1. РОДИТЕЛИ
  - Глава 2. ПОДАРОК В ЖЕНСКИЙ ДЕНЬ
  - Глава 3. СЕМЬЯ И ШКОЛА
  - Глава 4. ПОЧТИ ВЗРОСЛАЯ ЖИЗНЬ
  - Глава 5. ТЕАТР САТИРЫ
  - Глава 6. ТРИ ПЛЮС ДВА В КИНО И В ЖИЗНИ
  - Глава 7. АКТЁР АНДРЕЙ МИРОНОВ В ТЕАТРЕ
  - Глава 8. АКТЁР АНДРЕЙ МИРОНОВ В КИНО
  - Глава 9. ЛЮБОВЬ — НЕ КАРТОШКА…
  - Глава 10. «ИТАК, ОНА ЗВАЛАСЬ ТАТЬЯНОЙ…»
  - Глава 11. ГРАНИ ТАЛАНТА
  - Глава 12. ЕКАТЕРИНА ГРАДОВА
  - Глава 13. КОРИФЕЙ «ЛЁГКОГО» ЖАНРА
  - Глава 14. ЛАРИСА ГОЛУБКИНА, ЖЕНЩИНА, ПОХОЖАЯ НА МАТЬ
  - Глава 15. ДРАМАТИЧЕСКИЙ АКТЁР В ЗЕНИТЕ СЛАВЫ
  - Глава 16. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ — ОТ ОЛИМПИАДЫ ДО ПЕРЕСТРОЙКИ
  - Глава 17. УХОД
  - Глава 18. ВСПОМИНАЯ АНДРЕЯ МИРОНОВА, ИЛИ «НАШЕ СОЛНЦЕ»
  - Послесловие, ИЛИ ЗАМРИТЕ, АНГЕЛЫ!
  - ФИЛЬМОГРАФИЯ
  - ТЕАТРАЛЬНЫЕ РОЛИ
  - ДИСКОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47

- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74

Шляхов Андрей
Андрей Миронов и его Женщины ...и Мама

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
И чем выше я шёл, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.
Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.
И внизу подо мною уж ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило.
Огневое светило догорало вдали.
Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И всё выше я шёл, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
Константин Бальмонт.

Предисловие

Мои представления о добре и зле были вдребезги разбиты фильмом «Бриллиантовая рука».

До того как я посмотрел этот фильм, всё в моей жизни было ясно, логично и просто. Мир делился на добрых и злых, на наших и не наших (преимущественно — белогвардейцев и фашистов), на однозначно плохих и всесторонне хороших. Хорошие люди заслуживали всяческих наград, похвал и сладостей, а плохие, соответственно, — порицания, ремня и чего похуже.

И вот в этот гармоничный детский мир ворвался «Граф», он же Геша, а в миру — Геннадий Петрович Козадоев. Обаятельный, жизнерадостный и очень невезучий прохиндей-контрабандист.

С одной стороны — плохой человек, неправильный. У станка не стоит, земные недра отбойным молотком не ковыряет, корабли через моря-океаны не водит. Подвизается в каком-то Доме моделей, да и то изредка, посвящая весь избыток своего свободного времени весьма неблаговидным делам.

С другой… Ах, какой же он был обаятельный с другой стороны! Как улыбался, как пел, как танцевал! И вообще — такие весёлые люди не могут быть плохими по-настоящему. Это его, наверное, Лёлик втянул. Вот Лёлик в исполнении Анатолия Папанова был злодей так злодей. Мрачный, грубый, плохо воспитанный. Увидишь такого на пороге — всё, прощайся со своей копилкой. А Геша — не такой, он хороший, только в плохие игры немножко заигрался. И была детская уверенность в том, что Гешу сильно наказывать не станут. Так, поругают немного, погрозят пальцем и отпустят. А уж Лёлика с шефом — тех точно на неделю в угол поставят, и вместо конфет и мороженого будет им рыбий жир по три столовых ложки в день!

Андрей Миронов превратил мои чёрно-белые представления о людях в цветные, за что я ему бесконечно признателен.

Впрочем, не только за это, но за всё его творчество, за то, что он был.

Был… Так трудно, так непривычно говорить об Андрее Миронове в прошедшем времени. Ведь не проходит и недели без просмотра какого-нибудь фильма с его участием.

Какое там «был»?!

Он есть!

Он всегда с нами!

Волшебная сила искусства (да простят мне читатели мой пафос хотя бы потому, что здесь он вполне уместен) делает своих избранников бессмертными, и в этой-то власти над временем и

кроется суть волшебства.

Глава 1. РОДИТЕЛИ

Мария Миронова родилась в праздник, в Рождество — 7 января 1911 года (по старому стилю — 24 декабря 1910 года). Отец — конторский работник, ведавший учетом товаров, мать — учительница в школе. Благодаря финансовым способностям отца, Владимира Николаевича, жили Мироновы хорошо, можно сказать — богато. Кроме достатка их семья выделялась своей любовью к искусству, в первую очередь к музыке и театру. Разумеется, Маша с детства мечтала стать актрисой. Нет, лучше сказать не «мечтала», а «собиралась». Это была очень целеустремленная и упорная девочка.

В семь лет (на дворе был 1918-й год и Москва только привыкала жить по новым, коммунистическим правилам) Маша начала учиться в общеобразовательной школе № 73, созданной новыми хозяевами жизни на базе двух известных московских гимназий — мужской гимназии А. Е. Флёрова и женской гимназии М. А. Румянцевой. В 1921 году эта школа была преобразована в Единую трудовую опытно — показательную школу № 10, а в 1922 году получила имя полярного исследователя Фритьофа Нансена. Какая связь между знаменитым полярным исследователем и московской школой? Да всё очень просто: Нансен, первый в истории верховный комиссар Лиги Наций по делам беженцев, хорошо относился к Советской власти, укрепляя её авторитет не только своими высказываниями, но и деньгами. Так, например, большую часть Нобелевской премии мира, которой Нансен был удостоен «за многолетние усилия по оказанию помощи беззащитным», он потратил на устройство в Советском Союзе двух показательных сельскохозяйственных станций.

Школа была хороша всем, кроме месторасположения. Находилась она у Никитских ворот, а Мироновы жили на Земляном валу недалеко от Таганской площади.

От двух «родителей», старорежимных гимназий, новой школе досталась в наследство традиция школьного театра, в постановках которого активно участвовала Маша Миронова. Понемногу оттачивалось мастерство, а заодно ковался характер. В 1925 году Маша поступила в театральный техникум имени А. В. Луначарского («предка» Российской академии театрального искусства — РАТИ-ГИТИСа). Годом позже студентка Миронова вышла на сцену Театра современной миниатюры, получив роль Маньки в комедии Василия Шкваркина «Вредный элемент».

Первая ступенька… Сколько же их ещё впереди!

Вспомогательная труппа (можно сказать — сценический резерв) Московского театра оперетты, МХАТ-второй (здесь, вопреки ожиданиям, не заладилось с первых дней — обошли ролями, стали выживать), Московский государственный мюзик- холл…

На эстрадной сцене успеха было больше, чем на театральной. Мария придумала новый, никем доселе не опробованный, эстрадный жанр — «телефонные разговоры». Это сейчас телефон привычен до обыденности, а в то время он был олицетворением прогресса!

Был создан образ Капы, Капитолины, мещанки до мозга костей, манерной, претенциозной, недалекой. Яркая юбка, непременный облезлый мех на плечах, красный (как-никак основной цвет того времени) берет на голове. Капа с серьёзным видом несла в трубку забавную чепуху, зрители смеялись, актриса (она же — сценарист, режиссёр и художник по костюмам) радовалась аплодисментам. После Капы была Дуся, Дусю сменила Клава… Все они были похожи, как сёстры, что давало повод для упрёков в повторяемости. Но тем не менее именно «телефонные разговоры» в 1939 году принесли Марии Мироновой звание лауреата Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Это было не просто звание, а официальное признание заслуг актрисы. Первое и оттого ценное втройне.

Попробовала Миронова себя и в кино, но на этом поприще особого успеха не имела. Зрителям она запомнилась только в роли секретарши бюрократа Бывалова в кинокомедии режиссера Александрова «Волга-Волга». Но это была второстепенная роль, не раскрывающая всех граней актерского дара Марии Владимировны.

В 1932 году Миронова вышла замуж за не очень известного режиссёра документальных фильмов Михаила Слуцкого. Жили супруги вдвоем, детей не было.

1936 год выдался несчастливым. Закрылся мюзик-холл, тяжело заболели родители. Они лежали на разных этажах одной и той же больницы, надежды на выздоровление не было. Дочь, стараясь выглядеть бодрой и весёлой, сидела то возле отца, то возле матери, всячески скрывая горькую правду. Извелась, исхудала, но держалась, пока родители были живы. После похорон заболела сама. Болела долго, тяжело, поправившись, поступила в Центральный театр транспорта (впоследствии переименованный в Театр имени Н. В. Гоголя). Здесь тоже «не пришлась ко двору» — раболепствующие бездарности ценились и ценятся многими режиссёрами больше талантливых актёров с характером. Мария служила в театре транспорта и ждала свое — го часа, часа своего торжества.

В конце 1938 года в Москве был создан Государственный театр эстрады и миниатюр, в труппе которого Мария Миронова сразу же стала одной из звёзд. Она играла во всех спектаклях, причём не одну, а несколько ролей.

Здесь и произошла судьбоносная встреча Марии Мироновой с музыкальным пародистом из Ленинграда Александром Менакером. Александр был «приглашённым» артистом, в труппу театра он не входил. Ему было двадцать шесть лет, Марии — двадцать девять. Александр был женат на актрисе балета Ирине Ласкари, у них рос сын Кирилл.

Менакер, сын петербургского адвоката, внук придворного поставщика драгоценностей, был виртуоз и выдумщик, причём с организаторскими способностями. Ещё учась в школе, он создал шумовой оркестр, в котором играли не на музыкальных инструментах, а на чём придётся — от расчёсок до кастрюль. Бредил театром. Отец, считавший актерскую профессию несерьёзной, пытался вразумить сына, но безуспешно.

Знакомство с музыкантом Борисом Крупышевым, создававшим свой «Голубой джаз», привело семнадцатилетнего Александра на «большую» сцену. Солист джаза да ещё и настоящий «человек-оркестр», игравший одновременно на нескольких инструментах — о, это было так здорово! Другой бы остановился на достигнутом и улёгся почивать на лаврах, но не таков был Александр. Вскоре он поступил на режиссёрское отделение Ленинградского техникума сценических искусств. Попутно готовил свой первый эстрадный номер, в котором играл на рояле, лёжа на его крышке. Номер был впервые показан в мае 1932 года. Приняли его хорошо. Менакер усмотрел в этом предзнаменование и связал свою жизнь с эстрадой. Техникум, правда, окончил, вскоре пригодилось. С Харьковским джаз-театром, в котором он был и актёром, и режиссёром, Менакер объездил чуть ли не всю страну.

Поначалу взаимный интерес Александра и Марии вскоре перерос в сильное чувство, достигшее пика летом 1939 года во время гастролей театра в Ростове-на-Дону. Гастрольные романы — дело нередкое, житейское, можно сказать, но Александр и Мария прекрасно понимали, что их отношения не укладываются в рамки «шалостей на выезде». К ним пришла любовь.

Мысли о предстоящей разлуке были невыносимы для обоих. Прямо с гастролей Мария написала мужу, что она полюбила другого. Александр объяснился с женой по возвращении в Москву. 26 сентября 1939 года Александр Менакер и Мария Миронова стали мужем и женой. Так родилась не только новая семья, но и новый «театр двух актеров». Менакера приняли в

труппу Театра эстрады и миниатюр, и супруги стали выступать вместе.

Известный режиссёр и театровед Борис Львов- Анохин вспоминал: «Незабываем Театр двух актеров — Мироновой и Менакера. Этот дуэт встречали с восторгом во всех городах России. Их разговоры, споры, ссоры, препирательства заставляли стонать от смеха огромные залы, до отказа набитые зрителями. Я имел счастье репетировать с ними в их счастливом доме. Дом был счастливым, потому что в нём никогда не прекращалась игра — опять- таки юмористические споры, ссоры, препирательства, обмен колкостями, — быт был весело театрализован, состоял из талантливейших импровизаций, этюдов, остроумных пассажей. Очень смешные игры, в которых сквозь юмор светилась огромная нежность. Они как-то пришли ко мне на мой день рождения, уселись за стол, и тут же началась всё та же игра — неистощимый каскад замечаний, придирок, сентенций — великий Супружеский Диалог, комедийное столкновение сокрушительного темперамента жены и философского благодушия мужа. И было уже не нужно развлекать гостей, они встречали счастливым смехом каждую фразу Марии Владимировны и Александра Семёновича. Миронова и Менакер очень любили друг друга, любили играть друг с другом. Стихия счастливой игры пронизывала их существование на сцене и в жизни».

Молодожёны поселились в Нижнем Кисельном переулке, где на шестом этаже одного из домов у Мироновой тогда были две небольшие комнаты в четырёхкомнатной квартире. Раньше она жила там со Слуцким.

Множество уютных вещей и вещиц в сочетании с идеальным порядком — таким видела семейное гнёздышко Мария Владимировна. Таким его привыкли видеть муж и сын.

Главой семьи сразу же стала жена. Муж с удовольствием отдал ей в руки бразды правления и никогда не пытался хотя бы подержаться за них. Ему этого не требовалось. Он не только любил жену, но и уважал её, прежде всего за ум и твёрдость характера. Соперничать за власть с женщиной, которая всегда поступает правильно потому, что умеет принимать правильные решения? Да кто в здравом уме решится на такое?! Да и потом, это же так приятно, когда, кроме искусства, не надо ни во что вникать… Образно говоря, Мария Владимировна занималась тем, что «создавала напряжение», а деликатный и ироничный Александр Семёнович вечно «снимал» его излишки.

«Мама хотя и была строга, но баловала меня, — вспоминал Андрей Миронов, — а отец, напротив, несмотря на свою мягкость и деликатность, умел трезво смотреть на жизнь. Отец был по-

настоящему интеллигентным человеком. Он любил людей, искренне, от души радовался успеху другого. Если видел истинный талант, необычайно ценил и уважал его. Я мало встречал людей, которые так могли проникаться проблемами другого человека, так проявлять действительную заботу и внимание к нуждающемуся, как это делал отец».

Глава 2. ПОДАРОК В ЖЕНСКИЙ ДЕНЬ

Готовясь стать матерью, Мария Миронова (фамилию свою она ни в одном из браков не меняла) не порывала со сценой. До последнего дня она выступала перед зрителями.

Схватки начались в театре, вскоре отошли воды, и Миронову срочно отправили в родильный дом имени Грауэрмана, что на Арбате. Ближе к полуночи она родила мальчика, которого по обоюдному согласию назвали Андреем, Андрюшей.

Он успел родиться ещё 7 марта, но счастливым родителям вздумалось слегка изменить дату рождения — пусть их мальчик станет подарком собственной матери и вообще всем женщинам к Международному женскому дню 8 Марта. Так официальной, «паспортной» датой рождения Андрея Миронова стало 8 марта. Не исключено, что родители надеялись на то, что у сына, родившегося в праздничный день, вся жизнь будет сплошным праздником. Актёры в подавляющем большинстве суеверны, и у каждого есть свои заветные приметы.

1941 год. В Европе уже давно свирепствует война, а советские люди продолжают строить коммунизм. Или социализм, какая, в сущности, разница. Тревожные предчувствия конечно же витают в воздухе, но им почти никто не придаёт значения. Все твёрдо усвоили, что «если вдруг нагрянет враг матёрый», то «мы не допустим снова быть беде», погоним его «по земле, по сопкам, по воде», добьём в логове и «водрузим над землей красное знамя труда».

Радио и пресса ежедневно рапортовали о новых достижениях, свершениях, победах или хотя бы просто о перевыполнениях планов, народ уверенно, твёрдой поступью шёл по указанному партией пути, и светлое будущее виделось таким близким, что его, казалось, вот-вот можно будет пощупать рукой.

Вскоре после родов Мария Владимировна вернулась на сцену. Андрюше нашли няню, свою, из театральных кругов, долгое время служившую в артистической семье. Няню звали Анной Сергеевной, она недавно разменяла восьмой десяток, но была бодра и сноровиста. Не исключено, что поддерживать себя в форме Анне Сергеевне помогала полынная настойка, рюмку которой она неизменно принимала в обед. Как и положено выходцам из Нижегородской губернии, Анна Сергеевна налегала в речи на «о». Кроме того, она по-простонародному коверкала слова, что не замедлило сказаться на речи маленького Апдрюши, которого впоследствии пришлось переучивать.

Дирекция Театра миниатюр ценила свою «приму» Марию

Миронову настолько, что регулярно отправляла за малышом машину. Андрюшу привозили в театр, чтобы мама, ненадолго отлучившись

со сцены, могла бы дать ему грудь. По тем временам это была неслыханная привилегия, как нельзя лучше характеризующая положение Марии Владимировны в театре.

13 июня 1941 года ТАСС в своём сообщении заверил граждан, что слухи о «близости войны между СССР и Германией» ложные.

Вечер последнего мирного дня Мария Владимировна и Александр Семёнович провели в ресторане, в богемном ресторане Клуба театральных работников, который на весну и лето переезжал из Старопименовского переулка в небольшой садик на Страстном бульваре. Садик этот находился при доме № 11, занятым журнально — газетным объединением, сокращённо «Жургаз». Соответственно садик именовался садом «Жургаза».

Это было славное место, где по вечерам играл знаменитый джаз-оркестр Александра Цфасмана, место, где собирались только свои, ведьдля того, чтобы попасть в ресторан, требовался специальный пропуск. Ресторан Дома Грибоедова в «Мастере и Маргарите» описан Булгаковым с натуры. Прототипами послужили два известных столичных ресторана — при Доме Герцена[1] и при Клубе театральных работников.

Кстати, прототипом директора ресторана Дома Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича послужил Яков Данилович Розенталь, директор ресторана Клуба театральных работников. Он и впрямь был черноглазым красавцем во фраке, разве что без «кинжальной бороды».

…Ужин был в некотором смысле прощальным — послезавтра, 23 июня, Менакер уезжал вместе с труппой на гастроли в Армению, а Миронова была вынуждена остаться в Москве с Андрюшей. На самом же деле вечер в ресторане оказался прощанием с прежней, довоенной жизнью. Той жизнью, которая иногда казалась такой трудной, но на самом деле была светлой и безоблачной. Разумеется, гастроли отменили и Александр Семенович остался в Москве с семьёй.

Война поначалу не нарушила театрального рас — писания. Шли заявленные спектакли и срочно готовился к выпуску антифашистский спектакль, для которого Менакер писал пролог и музыку. Война была где-то далеко.

Да, война была далеко, но она быстро приближалась к Москве. В ночь на 22 июля германская авиация начала бомбёжки. «Граждане, воздушная тревога!» — скоро эти слова станут привычными, можно даже сказать — обыденными.

Услышав сигнал воздушной тревоги, родители хватали

четырёхмесячного сына и, вслушиваясь в нарастающий гул моторов, спускались в бомбоубежище — подвал своего же дома.

Вскоре обвыклись, стали приходить в бомбоубежище с книжкой. Там был яркий свет — неслыханная роскошь для затемнённой ночной

Москвы, и можно было коротать время за чтением. Некоторые приходили с шитьём или какой- нибудь другой работой. Педантичные немцы бомбили обстоятельно и подолгу — часов до четырёх утра.

«Закрасили голубым звезды Кремля, из Василия Блаженного в подвалы уносят иконы. — писал в июле 1941 года в дневнике писатель Всеволод Иванов. — …Чтобы освободить подвалы для убежишь/жгут архивы. Трамваи полны людей с чемоданами; по улицам ребята с рюкзаками и узелками. Детей стало заметно меньше, а женщин больше. Исчезли люди в шляпах, да и женщины. хотя и носят лучшие платья, но ходят без шляп».

Началась эвакуация, в которую собрались вчетвером — вместе с няней Анной Сергеевной, к тому времени ставшей для всех просто Аннушкой. Уезжали в суматохе, толчее, растерянности. Верили, что вернутся, но понимали — это случится нескоро. Неразбериха тогда царила ужасная.

«Огромная вокзальная площадь, — вспоминала писательница Мария Белкина, исследователь творчества Марины Цветаевой, — была забита людьми, вещами; машины, беспрерывно гудя, с трудом пробирались к подъездам. Та самая площадь трёх вокзалов… Но с Ленинградского вокзала уже никто не уезжал! С него некуда было уезжать. Все уезжали с Ярославского или — как мы — с Казанского.

Мелькали знакомые лица. Эйзенштейн, Пудовкин, Любовь Орлова (я случайно окажусь с ними в одном вагоне). Все пробегали мимо, торопились,кто-то плакал, кто-то кого-то искал, кто-то кого-то окликал, какой-то актёр волок огромный сундуки вдруг, взглянув па часы, бросил его и побежал на перрон с одним портфелем, а парни-призывники,обритые наголо, с тощими котомками, смеялись над ним. Подкатывали шикарные лаковые лимузины с иностранными флажками — дипломатический корпус покидал Москву. И кто-то из знакомых на ходу шепнул: «Правительство эвакуируется. Калинина видели в вагоне!»

А я стояла под мокрым, липким снегом, который всё сыпал и сыпал… Стояла в луже в промокших башмаках, в тяжёлой намокшей шубе, держана руках сына, завёрнутого в белую козью шкурку,стояла в полном оцепенении, отупении посреди горы наваленных на тротуаре чьих-то чужих и своих чемоданов, и когда у меня окончательно занемелируки, я положила сына на

высокий тюк и услышала крик:

— Барышня, барышня, что вы делаете, вы же так ребёнка удушите — вы положили его лицом вниз!..»

Первым пристанищем стал Нижний Новгород,в ту пору называвшийся Горьким.

Вчетвером заселились в двухместный номер гостиницы «Москва», тогда это было не тесно, а наоборот — очень вольготно, чуть ли не по-царски, ведь поток эвакуированных рос с каждым днём. На новом месте уклад остался прежним,разве что без бомбёжек. Менакер и Мироновавместе с остальной труппой Театра эстрады и миниатюр начали работать на сцене местного драматического театра[2], а Аннушка продолжила нянчить Андрея. Справлялась она, несмотря на возраст, неплохо, правда иногда годы и усталость брали своё и няня могла заснуть на скамейке в сквере с ребёнком на руках. Бог миловал — обходилось без беды.

В Горьком пробыли меньше месяца — руководство отправило Театр эстрады в… плавание. Да- да, в настоящее «агитационное» плавание на теплоходе по Волге-матушке. Плавали до октября, а дальше предстояли сухопутные гастроли — Ульяновск, Куйбышев (Самара), Ташкент… В Ульяновске Андрюша внезапно затемпературил, изрядно перепугав этим родителей, но буквально на следующее утро выздоровел.

Александр Семёнович не мог дождаться окончания гастролей в Ульяновске и отъезда в Куйбышев, где жили его родители. У дедушки с бабушкой находился и первый сын Менакера Кирилл Ласкари, эвакуированный из Ленинграда.

Кирилл Ласкари, которому тогда было шесть лет, вспоминал о первой встрече с восьмимесячным братом: «Впервые я увидел Андрея на перроне железнодорожного вокзала. Шла война. „Ташкентский" (имеется в виду поезд, следовавший до Ташкента. — *А. Ш.)* прибывал в Куйбышев глубокой ночью. Очень хотелось спать.

— Сейчас мы его увидим, боже мой. Не спи, Кирочка, — говорил дед Сеня.

Голова моя лежала у него на плече. Глаза слипались, убаюкивал цокот копыт по булыжной мостовой. На вокзал мы отправились заранее заказанным гужевым транспортом.

Из вагона Андрюшу вынес папа. Тётя Маша отдёрнула угол тёплого одеяла, в которое он был завернут, и я увидел смешное личико спящего маленького мальчика.

— Это твой брат, — сказал, улыбнувшись, папа.

Они, наши родители, папа, моя мама и тётя Маша, сделали так, что с малых лет наше отношение друг к другу было

братским, родственным в подлинном понимании этого слова».

Такое случается нечасто. Гораздо чаще сводные братья и сёстры откровенно или подспудно враждуют друг с другом. Москвич Андрей и ленинградец Кирилл будут дружить всю жизнь, несмотря на разделяющее их расстояние. Оба унаследуют от отца страсть к музыке и при встречах будут изображать джазовый оркестр. Кирилл, как более сведущий в музыке, станет играть на рояле, а Андрею достанутся «ударные инструменты» — кастрюли да кружки. А еще они будут искать в Гатчине клад — ящик с драгоценностями, якобы зарытый прадедом-ювелиром. Правда, так ничего и не найдут, но зато от души повеселятся. Будет много чего хорошего, пока ранняя смерть Андрея не положит всему конец… Кирилл Ласкари вспоминал: «Андрей был удивительным братом. В трудные минуты моей жизни он всегда был рядом со мной. Помню, у меня умерла моя мама, и Андрей, узнав об этом, сразу ночью приехал ко мне в Ленинград, всё сам организовал…

За два дня до его смерти мне приснился странный сон, будто бы Андрей спускается в чёрном смокинге с парадной лестницы и неожиданно кто — то его ударяет по голове бутылкой с красным вином… И вдруг в пять утра — страшный звонок…»

Погостив неделю у дедушки с бабушкой, Андрей вместе с родителями и труппой переехал в Ташкент, город хлебный, тёплый и многолюдный. Нет, не многолюдный, а битком набитый народом — к местным жителям добавилось такое же, если не большее количество эвакуированных. «Красный граф», писатель Алексей Николаевич Толстой язвительно, но метко окрестил узбекскую столицу «Стамбулом для бедных». Писатель Всеволод Иванов был более резок, характеризуя в своём дневнике Ташкент как «город жуликов, сбежавшихся сюда со всего юга, авантюристов, эксплуатирующих невежество, татуированных стариков, калек и мальчишек и девчонок, работающих на предприятиях».

В эвакуации всем жилось трудно, в том числе и известным артистам. Жили где придётся. Первую ночь спали в фойе ташкентского Театра оперетты, затем по знакомству переселились на кухню к знакомой актрисе, откуда перебрались в двуспальный, как и в Горьком, номер гостиницы «Узбекистан».

За неимением кроватки Андрюша спал в корзине, которую раздобыла ему няня. Гостиничный номер сменила съёмная «квартира» с земляным полом…

Вскоре случилась крупная неприятность. По- настоящему крупная, чреватая далеко идущими последствиями.

Когда Театр эстрады и миниатюр отправился на «малые»

гастроли по частям Среднеазиатского военного округа, Мария Владимировна отказалась уезжать из Ташкента. У неё имелась уважительная причина — она продолжала кормить Андрюшу грудью и не могла оставить его с няней. Взять ребёнка с собой тоже было нельзя — как раз в то время он болел.

Директор театра, недолюбливавший Марию Владимировну за её независимый характер, написал заявление в суд, обвинив актрису в саботаже. В сталинскую эпоху это было тяжёлое обвинение, ну а в годы войны и того больше. По законам военного времени саботажников нередко расстреливали. Конечно же Мироновой расстрел не грозил, не та ситуация, но вот лишиться свободы на приличный срок она могла.

Закончилось всё быстро и хорошо. «Для защиты мы обратились к одному из наиболее видных московских адвокатов, Леониду Захаровичу Кацу, — вспоминал Александр Семёнович, — тоже находившемуся в Ташкенте, и он согласился участвовать в этом „шумном процессе". И вот идёт суд. Душное помещение набито до отказа. Тут актёры театра и многие наши друзья. Судья прочитала исковое заявление, в котором звучало грозное слово „саботаж", но не была указана причина отказа Мироновой от поездки. Когда Кац назвал причину, по залу пронёсся гул возмущения. Представитель Дома Красной Армии развёл руками, сказав, что его ввели в заблуждение, а судья сделала выговор директору: „Как вам не стыдно бросаться такими словами и отнимать время у суда?!" Естественно, справедливость восторжествовала, и театр поехал без Мироновой».

Беда, как известно, не приходит одна — спустя некоторое время Андрюша заболел уже тяжело. Врач диагностировал дизентерию и посоветовал срочно раздобыть остродефицитное лекарство сульфидин. Спасла Андрюшу Нина Громова, жена известного лётчика Михаила Громова, в то время командовавшего авиацией Калининского фронта. Нина связалась с мужем, тот раздобыл сульфидин и с «попутным» самолётом отправил его в Ташкент. Пройдёт много лет, и однажды, встретившись с Михаилом Громовым, Мария Владимировна скажет: «Михаил Михайлович, вы спасли мне сына. Спасибо вам».

В перерывах между гастролями Александр Семёнович готовил новую эстрадную программу для своего театра. Программа получилась отличная, слух о её успехе быстро докатился до Москвы, что поспособствовало быстрому (уже в октябре 1942 года) возвращению домой. Можно представить, какой это был праздник — после всех эвакуационных мытарств вернуться в Москву, в свой дом. Правда, дома у себя они поселились не сразу. «Москва была иной, чем мы её покинули, —

вспоминала Мария Владимировна, — строгой, дисциплинированной, малолюдной и поразительно чистой. Встретивший нас главный администратор театра Сергей Алексеевич Локтев, которому мы, уезжая из Москвы, оставили ключи от нашей квартиры, возвращая их, сказал, что первое время всё-таки будет удобнее пожить в гостинице — номера ждут. В то время многие писатели и композиторы жили в гостиницах — там было теплее и можно было прикрепить карточки на обед.

Мы поселились в старой гостинице „Гранд- отель", действительно удобной и уютной. Теперь её уже нет, на её месте стоит новый корпус гостиницы „Москва".

Не успели расположиться, как стали приходить друзья, большинство в военной форме: Ленч, Изольдов, братья Тур, работавшие корреспондентами. Они рассказывали много интересного. Постепенно мы входили в ритм московской жизни.

Назавтра, с понятным волнением, мы отправились на Петровку. Удивительно, но дома всё было в полном порядке. На кухне висели выстиранные перед отъездом пелёнки и менакеровские носки, а в буфете — испечённый мною, тоже перед самым отъездом, песочный пирог с вареньем. Господи, с каким удовольствием мы его съели! Потом прошлись по Столешникову, Дмитровке, по проезду Художественного театра и вышли на улицу Горького, чтобы посмотреть на наш театр».

С театром ничего не случилось — целый и невредимый стоял он на своём месте, словно олицетворение постулата о вечности искусства. Правда, по военному времени большей частью приходилось работать «на выезде», гастролируя по фронтам. Андрюша оставался в Москве с няней.

В трёхлетнем возрасте мальчика начали приобщать к театру. Вернее, не начали, а попробовали. Закончилась попытка конфузом.

Вначале всё было хорошо — няня привела Анд- рюшу в театр на дневной спектакль. Им, как своим, достались самые лучшие места в директорской ложе. Андрюша не столько смотрел на сцену, сколько разглядывал зрителей, сидящих в зале (спектакль был хоть и дневным, но «взрослым»).

Когда на сцене появился Александр Семёнович, Андрюша очень обрадовался. Можно понять его детскую радость. Он чуть было не выпал из ложи — лёг на барьер и громко, на весь зал завопил: «Папа! Папа!»

Папа вначале не реагировал на оклик. «Не слышит», — должно быть, решил Андрюша и «прибавил громкости». Такой вопль не услышать было невозможно.

Смеялись все — и зрители, и актёры. Только Александр

Семёнович стоял как столп, не в силах вымолвить ни слова. Мальчик, весьма довольный тем, что оказался в центре внимания, продолжал вопить, перекрывая раскаты смеха, что вызывало новый смех. Этому, казалось, не будет конца…

Кто-то из артистов попробовал спасти спектакль и потребовал увести возмутителя спокойствия из зала. Няня не согласилась. «Ребёнок отца увидал, — сказала она, — что вам, жалко, что ли?!» После этой фразы стихавший было смех зазвучал с новой силой, и спектакль был сорван окончательно. Занавес опустился, и зрители начали расходиться.

Анна Сергеевна прожила в семье до последних своих дней. Умерла она в 1955 году. Никогда не жаловалась на здоровье, но вдруг заболела и быстро ушла из жизни… Её кончину переживали все трое, но особенно сильно Андрей, всё своё детство проведший под ласковой опекой Аннушки.

Тот поход в театр запомнился и Андрюше, и родителям. Мальчик, очень довольный произведенным впечатлением, просился в театр, а менее довольные родители всячески отнекивались, отодвигая новое посещение театра в далёкое будущее.

Мечта Андрюши сбылась нескоро — через три года. В детском восприятии это целая вечность. Летом 1946 года мальчик побывал на представлении с участием своих родителей, дававшемся в летнем театре Центрального дома Советской Армии.

«В один из тёплых вечеров мы взяли с собой шестилетнего Андрюшу, — вспоминала Мария Владимировна. — Он стоял за кулисами и внимательно слушал родителей. Вдруг в середине номера раздаётся дружный смех, которого мы в тот момент совершенно не ждали. Менакер даже осмотрел свой костюм, все ли в порядке по линии туалета? Мне почему-то приходит в голову мысль, что по сцене пробежала кошка — у зрителей это всегда вызывает неописуемый восторг. Поворачиваю голову и вижу стоящего посередине сцены Андрюшу с открытым ртом. Он так увлёкся творчеством родителей, что захотел разглядеть их поближе и вышел на сцену. Это был первый выход Андрея Миронова на эстраду».

Актёр Зиновий Гердт, друживший с Мироновой и Менакером, вспоминал об Андрее так: «Это был мальчик с толстенькими ножками, он ходил всегда в шортах. Мы все его любили, я бы сказал, такой отсвеченной любовью, потому что любили его маму и папу — Машу и Сашу, замечательных эстрадных актёров. Профессией родителей был определён и круг друзей дома — актёров, драматургов, авторов, работавших в так называемых

„малых формах". И вот однажды, где-то в 50-х годах, мы встречали у Мироновых Новый год. Жили они тогда на Петровке, квартира была маленькая, но очень изящная. Прекрасный был вечер, прекрасные были гости… Когда все разошлись… я, наоборот, договорился, что загляну поближе к обеду, поскольку жил близко — снимал комнату в Столешниковом переулке. Кроме того, я обожаю приходить, как говорят, „на чёрствые именины" — когда можно спокойно доесть то вкусное, что осталось от вчерашнего дня. И вот я пришёл часам к четырём и неожиданно оказался единственным зрителем перед единственным актёром. Мальчик Андрюша, совершенно не стесняясь, показал мне, изобразил всех гостей. Всех и меня самого. Было страшно похоже. Но это была не имитация. Я знаю многих пародистов, которые клинически — голосами, манерой, всем — напоминали своих персонажей. Напоминали. А Андрей совершенно свободно существовал в чужой шкуре: он разговаривал на любые темы, но от имени данного лица. Я был в изумлении. Что-то в этом мальчике было от Андроникова. Потом я понял, что именно: Андрюша Миронов не просто имитировал друзей и знакомых, а от их имени жил, их мыслями мыслил и чувствами чувствовал.

И я понял — это будет актёр».

Правильно понял.

Глава 3. СЕМЬЯ И ШКОЛА

Мария Владимировна была не просто главой семьи, а её кумиром, центром мироздания, вокругкоторого вращались все и вся. Всегда, в любой ситуации она была уверена в своей правоте и требовала беспрекословного подчинения. Муж и сынподчинялись. Потому что любили, потому что сами верили в её непогрешимость, потому что боялись её гнева.

О, гневаться Мария Владимировна умела! Порой доходило и до битья посуды, хотя можно себепредставить, насколько валяющиеся на полу осколки не вписывались в её концепцию безукоризненного порядка. Впрочем, как это часто бывает,яростный гнев её был недолгим. Выплеснет эмоции, убедится в том, что власть её над домашнимипо-прежнему незыблема, и успокоится.

Трудно сказать, кому доставалось больше — мужу или сыну. Наверное, всё-таки сыну, ведь на него, единственного и поистине ненаглядного, изливалась та самая материнская любовь, от которойнет спасения…

«Построенная в тридцать пятом году по тогдашнему типовому проекту, — вспоминал Анатолий Макаров, учившийся вместе с Андреем, — наша школа ни в прежнем, ни тем более в нынешнем понимании привилегированной не была.Вместе с детьми артистов в ней учились в подавляющем большинстве пацаны из проходных дворов, с Бахрушенки, из Дмитровского и Кузнецкого, лихая послевоенная безотцовщина. И всёже школа, несомненно, слыла престижной, хотя ксовременному смыслу этого слова та её престижность не имеет ни малейшего отношения. Заключалась же она в особой атмосфере художественных интересов и разнообразного творчества, которая то ли сама собой, силой обстоятельств,сложилась в этих стенах, то ли особо и осознанновозделывалась преподавателями. Сценическимискушениям, к примеру, были подвержены всепоколения, едва ли не в каждом классе что-то ставилось, разыгрывалось, изображалось. Это было, так сказать, нормой здешней духовной жизни»[3].

1948 год. Страна на подъёме. Залечиваются нанесённые войной раны, недавно отменили карточную систему, жизнь день ото дня становится лучше, правда не все так веселы, как утверждают в Кремле, но тем не менее… Кстати, в этом же году началась пресловутая «борьба с космополитизмом», проще говоря — государственная антисемитская кампания. Именно она послужила причиной превращения Андрея из Менакера в

Миронова. Боясь осложнений, родители сменили еврейскую фамилию сына на исконно русскую, не вызывающую ни подозрений, ни опасений.

Мария Владимировна искренне верила, что её сын — самый одарённый и самый талантливый ребёнок на свете. Это закономерно — мать есть мать, и свой ребёнок, каким бы он ни был на самом деле, для неё всегда лучше других. Интересно то, что родители поначалу не разглядели в Андрее ни актёрского, ни музыкального таланта. В своих мечтах они видели сына дипломатом и надеялись, что он поступит в институт международных отношений.

«У нас дома стоял рояль „Блютнер", — вспоминал Андрей, — но до четырёх лет я был убеждён, что это фамилия рояля. Дело в том, что к нам часто приходил композитор Матвей Исаакович Блантер. Я был уверен, что Блантер, Блютнер — это одна и та же фамилия. Вообще, мои родители очень музыкальные люди, и они мечтали, чтобы я стал пианистом. Ещё буквально в грудном возрасте меня подносили к инструменту, я бил по клавишам и уже тогда произносил фамилию великого композитора: «Бах. бах, бах». Ну и родители сочли это достаточным основанием, чтобы пригласить ко мне учителя музыки. Это был очень пожилой человек с печальными глазами. Он сыграл мне что — то и по — просил меня повторить. Как мог, я повторил. Глаза его стали ещё печальнее. Он сказал: „К сожалению, у этого мальчика нет слуха". Тогда вмешалась бабушка, она была очень энергичная женщина, и сказала: „Я не понимаю, а зачем мальчику слух, он же будет играть, а не слушать. И потом, его отец великолепно играет на рояле, разве это не передаётся по наследству?" А музыкант был такой интеллигентный человек, он сказал: „Не волнуйтесь, мадам, рояль передаётся". И ушел навсегда… Леонид Осипович Утёсов, послушав моё бренчание, сказал: „Андрюша, детка, никого не слушай, играй каждый день по два часа, доставь радость папе и маме". Вот тогда, извините, взмолился отец: „Леонид Осипович, а в чём радость?!" Утёсов ответил: „Сашенька, радость — это когда он замолкнет"».

Быть дипломатом престижно, но тогда, в стране, жившей за железным занавесом, возможность регулярного пересечения этого самого занавеса (а стало быть, и возможность обеспечивать себя и свою семью разнообразными заграничными товарами) ценилась неимоверно. Дипломаты, пусть даже и самые нетитулованные, в негласной «табели о рангах» приравнивались к «небожителям» — высокопоставленным партийным чиновникам.

Их объединяло одно — постоянный доступ к «дефициту», к тому, что было недоступно простым советским людям.

Разумеется, Андрей должен был учиться хорошо, чтобы не позорить своих родителей. Он и учился — носил домой пятёрки и четвёрки. Когда в четвёртом классе набрал троек, получил строгую выволочку от матери и снова взялся за ум. По свидетельству одноклассников, Андрей учился ровно, успевая по всем предметам, но не питая ни к одному из них особого пристрастия. Разве что английский учил он с удовольствием и говорил на нём куда лучше своих сверстников. Оно и верно — будущему дипломату без знания английского никак нельзя. Застрянешь где-нибудь в Софии и всё, конец всех песен. Конечно, атташе в советском посольстве в Болгарии быть гораздо лучше, чем токарем на заводе, но ведь есть ещё Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско…

Впрочем, Андрей определился с выбором будущей профессии довольно рано. Он хотел, мечтал, намеревался стать актёром. Тем более что способности к лицедейству у него были, и неплохие. Конечно же на мальчика оказывала влияние творческая среда, в которой он пребывал с момента своего рождения. «Андрей, — вспоминал писатель Григорий Горин, бывший другом семьи, — весь отсюда, из этой ухоженной московской квартиры, где тесно не только от обилия книг и картин, но прежде всего от весёлых и талантливых людей, которые постоянно собирались здесь».

Театр, актёры, спектакли. Всё это было так знакомо, всё это так манило… «В детстве он ничем не увлекался, — вспоминала о сыне Мария Владимировна, — собирал марки, но потом бросил. Пожалуй, больше всего его всё-таки привлекало лицедейство. Он обожал играть в войну. Обычно он закрывался в комнате, и оттуда доносились самые разные звуки. Он за всех стрелял, за всех отдавал команды, погружаясь в игру с головой. Мне кажется. что ему нравилось лицедействовать, но что из него получится артист, я не думала. Как-то я ему купила коньки. А рядом с нашим домом был динамовский каток — Петровка, 26. И он каждый вечер, сделав уроки, ходил на каток. И один раз думаю, дай я посмотрю, как он катается. Прихожу и вижу: мой Андрюша стоит, заложив руки за спину, совершенно ничего не касается, просто смотрит, как другие катаются, как падают, ему нравится, он хохочет. Он смотрел на это как на зрелище».

Всей семьёй летом традиционно отдыхали в подмосковном Пестове, в доме отдыха Московского художественного академического театра (когда- то это была усадьба героя Отечественной войны 1812 года генерала А. П. Ермолова). Здесь одиннадцатилетний Андрей чуть было не снялся в кино.

Летом 1952 года режиссёр Александр Птушко снимал в окрестностях Пестова фильм «Садко». Для массовки режиссёру

потребовались дети, одним из которых оказался и Андрей. Вот как впоследствии сам он вспоминал о своём несостоявшемся дебюте: «Что такое кино и киносъёмка в то время! Масса света, техника, все бегают, кричат. Приехали пользовавшийся невероятной популярностью Сергей Столяров, молодая Алла Ларионова, другие киноартисты. Я с завистью смотрел на мальчика, игравшего одну из главных ролей. У него был велосипед, и он ощущал себя кинозвездой. Конечно, наше мальчишеское любопытство было возбуждено до предела. Лёша Хмелёв, я и другие устремились в самую гущу происходящего. Тут же мне пришлось столкнуться и с первым конфликтом в моей жизни, связанным с закулисным миром. Естественный пиетет, всегда ощущавшийся по отношению к Лёше как к сыну Хмелёва[4], проявился незамедлительно. Ему дали какой — то неслыханный боярский костюм, а меня одели драным парубком в лаптях. А я был очень аккуратный мальчик. И когда мне дали страшную дерюгу, какую-то грязную мосфильмовскую с крупным синим номером шапку, я решил всю эту рвань надеть поверх своей тенниски на „молнии". А поскольку я нищий, то дерюга должна была просвечиваться, на что я совсем не обратил внимания. Короче, я полез в кадр, всё время держась Лёшки. А Лёшку — боярчонка в роскошных сапогах с загнутыми носами — всякий раз ставили на первый план. Упорно пробираясь через бояр, я наконец оказался перед самой камерой, и когда я уже практически влез в объектив и попал в свет, под дерюгой прямо перед Птушко „заиграла" моя „молния". Киносъёмочную группу огласил его исступлённый крик: „Что это?! Кто выпустил этого парубка с «молнией» на первый план? Я не вижу Садко, я вижу только «молнию» на рубашке этого хулигана!" Меня выбросили с площадки, как драного пса. Я так расстроился, что больше уже туда не лез и только со стороны, откуда-то из кустов с дикой обидой наблюдал за дальнейшим ходом событий. Вот такая была моя первая интрига с кино, которую я проиграл».

Ах уж эта тенниска на «молнии»! Андрей всегда был щеголем. Не просто одевался с иголочки, но и умел носить любой наряд, выглядеть в нём элегантно. Он не был записным красавцем, этот упитанный рыжий мальчик, но он был чертовски обаятелен. Миронов обращал на себя внимание сверстниц не только иностранными вещами, которые покупали ему родители. Было в нём что-то такое особенное, притягивающее взоры…

Полнота не лишала Андрея ловкости. Он рос спортивным ребёнком. По примеру всех сверстников обожал футбол, отлично защищал ворота. Любил музыку, только не классическую, а джазовую. Довольно опасное, надо сказать, по тем временам

пристрастие. Вот отрывок из книги критика Ирины Образцовой «О музыке и музыкантах», вышедшей в издательстве «Молодая гвардия» в 1952 году: «Звучность джаза построена на неестественных звуках, насилующих природу этих инструментов, и уродливых способах игры на них. Инструменты джаза скрежещут, взвизгивают, гогочут, скрипят. <…>

Такова музыка современного капиталистического мира, она калечит и слушателей, и исполнителей. Её осудил советский народ, и это записано в постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года и в решении I Всесоюзного съезда советских композиторов».

Многие помнят крылатую фразу той поры: «Сегодня он играет джаз, а завтра Родину продаст!»

Андрей с детства отличался хорошими манерами, которые ему привили родители, в первую очередь мать. Мария Владимировна вспоминала, как однажды Андрей сказал в её присутствии матерное слово: «Помню, раз он вернулся домой и, снимая калоши, сказал: „Фу, б…ь, не слезает!" Сказал и очень победоносно на меня посмотрел. Я не кричала, просто спокойно спросила: „Ну и что?" — „У нас так ребята говорят". — „Скажи, пожалуйста, а от отца ты это слово слышал? Или от меня? Или от тех, кто у нас бывает?" — „Нет". — „Так вот, у нас это не принято"».

В 1948 году «театр двух актёров» прекратил существование. В рамках «борьбы с космополитизмом» Театр эстрады и миниатюр избавлялся от евреев. Менакеру пришлось уйти, вслед за ним ушла и Миронова. Дуэт распался. Супруги начали выступать самостоятельно. Мария Владимировна возобновила свои знаменитые «телефонные разговоры», а Александр Семёнович вернулся к любимому жанру музыкальных фельетонов.

Сольные выступления пользовались успехом у зрителей, но успеху этому всё же было далеко до того фурора, который производил дуэт. Довольно скоро, в 1954 году, Менакер и Миронова воссоздали свой «Театр двух актёров» под сенью только что открывшегося Московского театра эстрады. Спектакль «Говорящие письма», обозрение «В нашем доме», спектакль «Дела семейные», спектакль «Слушается дело о разводе»… Они почти не бывали дома, проводя всё время на гастролях — отечественных и зарубежных. Так, например, в Париж они отправились в качестве участников эстрадной программы «Большой Мюзик-холл СССР».

Поздравляя Марию Владимировну и Александра Семёновича с успехом их спектакля «Мужчина и женщины», драматург и сценарист Вадим Коростылёв особо поздравил Менакера с исполнением ещё одной роли, уже не сценической, а жизненной,

постоянной — роли Менакера. «Это ведь тоже, — сказал он, — очень жизненная роль, истинного мужчины, который всегда пропускает женщину вперёд». И добавил, поясняя свою мысль сидевшим в зале: «Менакер умеет „подать", „преподнести" Миронову, отступая при этом в тень кулис».

Андрей активно участвовал в спектаклях школьного драмкружка. Он дебютировал на сцене в седьмом классе, сыграв немца фон Краузе в спектакле «Русские люди» по пьесе Константина Симонова. Сыграл хорошо — заслужил одобрение сверстников. Когда при школе организовали театральную студию (тот же драмкружок, только классом выше), сразу же записался туда. Кроме того, Андрей занимался в студии при Центральном детском театре и часто бывал в театрах как зритель, не пропуская ни одной мало-мальски стоящей премьеры. Несмотря на юные годы, он был серьёзным зрителем — вдумчивым, наблюдательным ценителем подлинного искусства. Родители привили ему хороший вкус, иначе и быть не могло.

Душой школьного театра был другой Андрей — Вейцлер, тоже из актёрской семьи. Он хорошо играл, но больше всего любил сочинять, сочинять всё — фельетоны для стенной газеты, стихи и даже целые поэмы, диалоги, пьесы. Много позже, в 1977 году, по сценарию, написанному Андреем в соавторстве с его другом Александром Мишариным, снимут известную советскую кинокомедию «Усатый нянь».

Заканчивая школу, Андрей Вейцлер сочинил пьесу на школьную тему, в которой участвовал и Андрей Миронов. Его партнёрами были юная актриса Наташа Защипина, успевшая сняться в фильмах «Первоклассница» и «Слон и верёвочка», а также много детей из известных актёрских семей, например Елена Санаева, дочь актёра Всеволода Санаева (и мать Павла Санаева, автора книги «Похороните меня за плинтусом»). Музыкальную часть написал Василий Немирович-Данченко, внук великого реформатора сцены и будущий композитор, а также заведующий музыкальной частью в Московском художественном театре.

К слову, Андрей Миронов неплохо рисовал, пробовал свои силы в поэзии, но театр и музыка привлекали его больше всего. Времена менялись, умер «отец народов», и жить стало посвободнее. Во всяком случае, слово «джаз» можно было увидеть на концертных афишах.

1957 год стал годом небывалых свершений и больших успехов. Запуск первой межконтинентальной ракеты, запуск искусственного спутника Земли и спутника с собакой Лайкой на борту, спуск на воду атомного ледокола «Ленин»…

Летом 1957 года, а если точнее, то с 28 июля по 11 августа в Москве проходил 6-й Всемирный фестиваль молодёжи и студентов! Небывалое, неслыханное событие. Гости со всего мира! Всего в Москву приехало тридцать четыре тысячи человек из сто тридцать одной страны. Приезжали не только из социалистических, но и из капиталистических стран. Разумеется, «капиталистические» гости в большинстве своем были «правильными» — представляли угнетённые народы и классы.

Фестиваль состоял из бесчисленного количества разнообразных мероприятий — от концертов до дискуссий, призванных доказать всем преимущества социалистического образа жизни. По вечерам гости гуляли по центру Москвы, наполняя город весёлым многоголосым шумом. Было весело, было ново, было здорово! Многим казалось, что пройдёт ещё немного времени и железный занавес рухнет. Увы, он рухнул много позже, спустя тридцать с лишним лет. Пока что ненадолго приоткрыли форточку, но люди радовались и этому…

Конечно же школьники не могли остаться в стороне от столь грандиозного события — в ожидании «большого» фестиваля повсюду проводились свои, местные, маленькие фестивали и фестивальчики.

Андрей с товарищем придумали и поставили эстрадный номер, посвященный сдаче экзаменов школьниками из разных стран. Номер удался — зрители оценили и мимику артистов, и вдохновение, с которым они разговаривали на несуществующих языках, и саму комичность разыгрываемых ситуаций. Такой блестящий номер просто не мог удержаться в школьных стенах — юных артистов приглашали выступать в разных местах. Так, постепенно, добрались и до общегородского концерта, проходившего на сцене Центрального детского театра. Сорвали очередную порцию аплодисментов и даже (вот она — слава!) удостоились малюсенькой заметки в «Учительской газете».

После окончания школы Андрей сообщил родителям, что намерен стать актёром, но никакой радости это заявление не вызвало. Резкая на язык Мария Владимировна заявила сыну, что то кривляние, которое он демонстрирует в школе, нельзя назвать театром. То ли она и впрямь не верила в актёрские способности Андрея, то ли, изрядно хлебнув лиха на сцене, пыталась уберечь сына от беспокойной актёрской стези.

Однако мальчик уже вырос. Он не послушал родителей и поступил по-своему. Самые правильные решения большей частью принимаются не по чьему-то совету, а по велению собственной души…

Вот отрывок из интервью, которое мать и сын Мироновы дали

в 1983 году корреспондентке журнала «Работница»:

«— Наверное, это неправильно, многие матери считают, что детей надо больше хвалить, — говорит Мария Владимировна, — но мы с мужем, Александром Семёновичем Менакером, поступали иначе. У нас вообще был строгий дом — никакого баловства, все чётко знали свои обязанности и много работали. Но при этом старались уважать вкусы и интересы друг друга. Андрей рос свободно, никто на него не давил, не помню, чтобы я когда- нибудь шлёпнула его или дёрнула за ухо. Об отце и не говорю, он вообще был человеком добрейшим и всегда становился на сторону того, кому в данный момент приходилось туго.

Корр. Вы хотели, чтобы сын стал артистом?

М. М. Ни за что! Мы слишком серьёзно, я бы даже сказала, свято относились к актёрской профессии и понимали, как страшно в ней ошибиться — принять юное обаяние и некую „нахватанность", неизбежную в актёрской семье, за талант. Неудачники, конечно, есть в любом деле. Но в искусстве ничем не возместишь отсутствие таланта: ни трудолюбием, ни знанием, ни умом, ни профессиональной выучкой. Он или есть, или его нет.

Корр. И вы не видели таланта сына?

М. М. Нет. Рос обыкновенный мальчишка, в меру ленивый, в меру легкомысленный. Пятёрки легко уживались с тройками, даже двойками. Правда, читал много и обожал смотреть, как мы репетируем. Бывало, выставишь из комнаты, так из-за двери подглядывает круглый любопытный глаз. Но ведь все дети любопытны!»[5].

И в этой же статье приводятся слова Андрея: «Я действительно таил от родителей свою пагубную страсть к театру: боялся их приговора, произнесённого с недосягаемой для меня профессиональной высоты. Мне надо было доказать им, себе, всему свету, что я что-то могу. Но сколько себя помню, мечтал о театре, дышал, был попросту одержим им. Не ошибся ли я в жизненном выборе? До сих пор не уверен в этом. Бывают минуты достаточно отчаянные, когда хочется всё бросить и начать сначала. Но при этом понимаю, что уже поздно менять жизнь и переквалифицироваться в дипломаты или, скажем, в управдомы, как советовал незабвенный Остап Бендер. В нашей профессии не считаются былые заслуги. Каждый раз ты проходишь проверку на профессиональную пригодность, выходишь на сцену, как на экзамен, чтобы доказать своё право заниматься этим.

Но в чём-то мне было легче, чем другим: во мне не существовало романтических иллюзий относительно того, что

путь актёра усыпан цветами. Очень рано я понял, что актёрская профессия — это постоянный, ни на секунду не прекращающийся труд. Это я видел у себя дома. Если бы я вернулся из школы и застал родителей в праздности, то очень бы удивился. Они репетировали с утра до ночи, практически без выходных. Заканчивали один спектакль и тут же принимались за другой.

Мама говорит, что у нас был „строгий дом". Верно, строгий. В выборе чтения и развлечений, в отношении к труду, к искусству.

В нашем доме бывали Зощенко, Утёсов, Уланова, Марецкая, Раневская… Я бесконечно благодарен судьбе за свои „домашние университеты", за общение с людьми, в которых воплощён высокий смысл искусства, творческая бескомпромиссность, профессионализм такого уровня, когда он уже становится категорией нравственной».

Рассказ о школьных годах Андрея Миронова был бы неполным без рассказа о первой любви. Об Андрее можно сказать, перефразируя Лермонтова, что в ребячестве своём тоску любови знойной стал он понимать душою беспокойной довольно рано, в то время, когда многие из его сверстников больше интересовались самолётами и прочей техникой, нежели девушками. Первая любовь случилась в седьмом классе. Его избранницей стала одноклассница Галя Дыховичная. Не просто одноклассница, а дочь друга семьи — поэта, драматурга и сценариста, очень творческого человека Владимира Дыховичного.

Владимир Дыховичный родился в Москве в семье профессора геологического факультета Московского университета. Идя по стопам отца, окончил Московский геологоразведочный институт, некоторое время работал инженером-геологом в Донбассе, на Кавказе и в Средней Азии. Однако настоящим призванием Дыховичного была не геология. Он увлекался танцами, декламацией, даже некоторое время учился в театральной студии.

Во время советско-финской войны Дыховичный выступал во фронтовом эстрадном ансамбле. Когда началась Великая Отечественная война, много выступал на передовой, писал песни, пьесы, диалоги. Ещё во время войны он стал постоянным автором диалогов дуэта Мироновой и Менакера, откуда, собственно, и пошла их дружба.

Владимир Дыховичный написал для Леонида Утёсова песню «Одессит Мишка», в одночасье ставшую популярной. Правда, народное признание не спасло Дыховичного от обвинений в идейно-эмоциональной ограниченности, мещанских представлениях о жизни и сентиментальности, чуждой духу времени.

Дыховичный не был подхалимом, он не умел пресмыкаться перед властью, принципиально не вступал в коммунистическую партию, говорил то, что думал, и поэтому не раз подвергался нападкам свыше. Его не печатали, всячески «зажимали», фильмы, снятые по его сценариям, попадали «на полку», спектакли, поставленные по его пьесам, не всегда доходили до зрителей. «Неудобный» человек был Владимир Дыховичный. Его бескомпромиссность и честность как нельзя лучше характеризует случай, рассказанный сыном Иваном, известным кинорежиссёром.

В день смерти Сталина, когда всем было положено выказывать великую скорбь, Владимир Дыховичный собрался покататься на лыжах. Оделся, взял лыжи и стал спускаться по лестнице. Жена попыталась остановить его, опасаясь, что подобный поступок будет иметь крайне плохие последствия. Дыховичный остановился, обернулся к жене и сказал: «Я его ненавижу, ненавидел и буду ненавидеть». И пошёл дальше.

Андрею Миронову, тогда ещё маленькому Андрюше, Владимир Дыховичный на правах друга семьи (а также соседа по дачному посёлку писателей на Пахре) посвятил несколько шуточных песенок, объединённых в цикл «Про Андрюшу».

Мальчик есть у нас Андрюша,
Года три всего ему.
Он на всех соседей рушит
Тыщу разных «почему?».

В 1954 году советская школа преобразилась — от раздельного обучения мальчиков и девочек было решено перейти к совместному. 170-ю мужскую школу, где учился Андрей, объединили с соседней 635-й женской школой, в которой училась Галя. Разумеется, подобное объединение привело к великому множеству школьных романов. Не избежал этой участи и Андрей.

С Галей Андрей был знаком и раньше, но несмотря на то что росли они вместе, полюбили друг друга лишь в школе. В седьмом классе они начали «приглядываться» друг к другу, дальше — больше… Обменивались записками, посвящали друг другу стихи, ходили в кино.

Однажды летом вместе отправились в Пестово навестить отдыхавшего там Александра Семёновича. Поездка получилась романтичной, созвучно настроению. Долго плыли на пароходе, затем шли через живописный лесок… где и признались друг другу в любви. К окончанию школы на Андрея и Галину родные и друзья смотрели как на сложившуюся пару. Родители Андрея,

кажется, были не против получить Галину в невестки.

По воспоминаниям самой Галины, Андрей был скромным, не развязным и совершенно не избалованным. Можно даже сказать — стеснительным. Не красавец, но обаятельный. Очень целеустремленный — готовясь к поступлению в театральное училище имени Щукина, не остался гулять с одноклассниками на выпускном вечере, так как на следующий день у него был экзамен. Галю, оставшуюся на столь торжественном мероприятии без кавалера, этот поступок сильно обидел.

Любовь закончилась внезапно, когда Галя застала Андрея с одной из его однокурсниц. Застала в весьма недвусмысленном положении и сразу же разорвала отношения. Андрей несколько раз пытался помириться, но все его попытки неизменно заканчивались провалом. Переживали все — и Андрей, и Галя, и их родители, но что сделано, то сделано. Их пути-дорожки разошлись навсегда. Галя вышла замуж за другого, родила дочку. Она связала свою жизнь с кино, проработав сорок лет в монтажном цехе «Мосфильма», а когда появился внук, оставила работу и посвятила свою жизнь ему. Внука назвали Андреем.

Глава 4. ПОЧТИ ВЗРОСЛАЯ ЖИЗНЬ

Ученики театральной студии при Центральном детском театре обычно продолжали овладевать профессией в Школе-студии МХАТа, но Андрей выбрал театральное училище имени Щукина, в первую очередь готовившее кадры для Театра им. Евгения Вахтангова.

Талантливый юноша сумел очаровать своих будущих преподавателей ещё на собеседовании-консультации, поэтому первый, также называемый «отборочным» тур ему проходить не пришлось — сразу пошёл на второй. Никакой родительской протекции — всё сам, своими силами, можно сказать, наперекор родительской воле. Мария Владимировна в своих мечтах продолжала видеть сына дипломатом. Андрей уже привык к её традиционному: «Андрюша, ну какой же из тебя актер? Лучше учи языки…»

А может быть, всё же не в мнимом отсутствии таланта и преимуществах дипломатической работы крылась причина столь упорного противодействия матери? Может быть, как уже говорилось, она хотела уберечь, да-да, именно уберечь Андрея от актёрской стези, потому что прекрасно представляла, сколько разочарований и горя может поджидать его там?

Взять, к примеру, её собственную актёрскую судьбу. Вроде бы — успешная, известная, любимая зрителями актриса. Из тех, на чьё выступление неизменно раскупаются все билеты и разбираются все возможные контрамарки. И в кино вдобавок снималась, даже не раз…

Если же вдуматься, то картина получается несколько иной. Есть эти вечные «телефонные разговоры» (могу представить, как они надоели Марии Владимировне), но нет и не было крупных, что называется, «настоящих» драматических ролей в театре и кино. Что, разве Мария Владимировна не смогла бы сыграть Офелию? Или роль Кабанихи была ей не по силам?

Смогла бы, ещё как смогла бы! Но — не сложилось, не представилось такой возможности, судьба, как говорится, распорядилась иначе. Хорошо хоть на эстраде удалось проявить себя. И как же теперь думать о том… предполагать, что… а точнее, как «примерять» на единственного и любимого сына вот эту актёрскую судьбу? Ясно же, что мальчик мечтает о славе, аплодисментах, главных ролях, гастролях… А мало ли их вот таких, бывших восторженных мальчиков, играет до пенсии на детских утренниках? Нет, лучше уж в дипломаты. Много лучше. Чиновничья карьера, в отличие от актёрской, не бывает (или,

если даже и бывает, то очень редко) стремительно-молниеносной, и обломов там меньше. Служишь себе, служишь и всегда чего-нибудь да выслужишь. Не послом, так консулом, не консулом, так ещё кем-нибудь. Главное — язык держать за зубами, лишнего не болтать…

Кстати, насчёт «держать язык за зубами» и «не болтать лишнего» Марию Владимировну порой, что называется, «заносило», причём «заносило» крепко, по тем временам — чуть ли не фатально. Так, например, услышав в одном из музеев грубый выпад в адрес погрязших в роскоши царей, она могла бы ответить, что если бы цари не любили роскошь, то всем бы присутствующим сейчас пришлось бы любоваться разве что приснопамятным ленинским шалашом в Разливе. Ничего, пронесло, уберегло провидение.

Короче, родители вернулись с очередных гастролей (кажется, на сей раз из дальневосточных краев) и узнали, что их сын стал студентом «Щуки».

Вот отрывок из одного интервью, данного уже известным актёром Андреем Мироновым корреспонденту газеты «Вечерняя Москва» в 1971 году: «Мы начали разговор с несколько неожиданной темы, — пишет интервьюер, — как бы убедительнее ответить на многочисленные письма, которые пишут ему юноши и девушки, стремящиеся на сцену и экран? Как без нотаций и поучений, не становясь в позу эдакого мэтра, объяснить юным энтузиастам, что жизнь актёра и актрисы вовсе не сплошной праздник, что они не баловни судьбы.

Не без смущения он говорит:

— Скажите этим молодым со страниц газеты, что профессия артиста только по недоразумению привлекает их своей лёгкостью, что это каждодневный, непередаваемо напряжённый, а подчас и мучительный труд, поглощающий физические и душевные силы. Я это понял ещё в годы отрочества.

Как же он всё-таки решился „идти в актёры", наперёд зная, что этот путь устлан не одними розами?

— В этом смысле, — говорит Миронов, — никаких иллюзий у меня не было. С детских лет наблюдал, как мои родители готовят роли — они репетировали преимущественно дома, и я понимал, как трудна, хоть и увлекательна, эта работа. И всё же в самый последний день, когда покидал стены школы, принял твёрдое решение и пошёл в театральное училище имени Щукина при Вахтанговском театре.

— Наследственность? „Голос предков"? Семейная традиция? Жажда испытать себя?

— Никакого давления родители не оказывали. Не помогали и

не разубеждали. Предоставили мне самому решать. А я вдруг поверил в себя»[6].

Андрей всегда «спешил жить», словно чувствовал, что срок, отведённый ему судьбой, не так уж и велик. Он прекрасно общался со сверстниками, но предпочитал дружить с более взрослыми людьми. С ними было интереснее. Так, например, ещё во время экзаменов он сдружился с двадцатисемилетним Юрием Волынцевым (тот самый пан Спортсмен из «Кабачка „13 стульев"») и двадцатитрёхлетним Михаилом Воронцовым.

Разумеется, Андрей сразу же начал доказывать своим друзьям, что он тоже взрослый и ни в чём им не уступает. Воронцов позже вспоминал, как вскоре после знакомства Андрей, дождавшись отъезда родителей на очередные гастроли, устроил у себя дома вечеринку. По-взрослому — с богато накрытым столом, на котором была в обилии представлена не только еда, но и выпивка. Вечеринка удалась на славу — к концу её гостеприимный хозяин, не только угощавший, но и усердно развлекавший своих гостей, уснул, сидя за столом. Взрослая жизнь ведь не только приятна, но и весьма тяжела, особенно для неподготовленных.

В те времена студенты всех или почти всех советских вузов начинали учебный год с «помощи труженикам сельского хозяйства» — отправлялись собирать картошку, которой при передовом социалистическом земледелии вырастало так много, что без посторонней помощи справиться с ней было нереально. Вдобавок, по замыслу коммунистических идеологов, привлечение молодёжи к физическому труду должно было оказывать на неё благотворное действие. Формировать характер и вообще…

Колхозников быт «помощников» не особо волновал. Есть подходящее пустое помещение — поселят туда, нет — разобьют прямо в грязи большую армейскую палатку, накидают соломы, наскоро срубят из неструганных досок лежаки… «Не сахарные, чай, не растают».

В такую вот палатку и угодили будущие актёры — почти три десятка «картофельных мучеников». Нетрудно догадаться, что через несколько дней такого житья-бытья при сырой и холодной погоде подавляющее большинство «щукинцев» простудилось и заболело.

Чтобы не загнуться в прямом смысле этого слова, молодые люди решили организованно, всей группой уехать домой. Нашли попутный грузовик, заплатили водителю и вернулись в Москву.

Самовольное возвращение, иначе говоря — дезертирство с трудового фронта сильно рассердило ректора театрального училища им. Щукина Бориса Захаву (в известном фильме Сергея

Бондарчука «Война и мир» он сыграл Кутузова), славившегося своей суровостью. Ректор отчитал беглецов и пообещал снова отправить их на картошку. Речи об отчислении из училища (а за подобный поступок могли и отчислить) не было — ведь тогда училищу пришлось бы остаться без первого курса?

Новая поездка «на картошку» тоже вышла нелегкой — было голодно (привезённые с собой припасы закончились быстро) и всё так же холодно и сыро. *Хорошо* хоть жить довелось уже не в палатках, а в деревенских избах, по которым студенты были распределены на постой. Кое-как отбыв на трудовой повинности две недели, студенты вернулись в Москву и начали учиться.

С художественным руководителем курса Миронову и повезло, и не повезло. Повезло потому, что Иосиф Рапопорт был не только хорошим актёром, но и прекрасным педагогом. С учениками он был мягок, терпелив, любил их, верил в них. Человека, с потрясающим художественным вкусом, удивительно тёплым отношением к своим ученикам и верой в их способности, Иосифа Матвеевича тепло вспоминали и продолжают вспоминать ученики, среди которых такие известные актёры, как Василий Ливанов, Вячеслав Шалевич, Василий Лановой.

А не повезло потому, что Андрей, в отличие от того же Юрия Волынцева, поначалу не сумел произвести на Рапопорта ровным счётом никакого впечатления. Миронов был старателен, учился на пятёрки (он окончил училище с отличием), но «звёзд с неба не хватал». Или же просто Рапопорт по каким-то неведомым причинам «проглядел» мироновский талант, увлёкшись работой с другими студентами.

Взрослые дети должны жить отдельно от родителей. Так всем и удобнее и спокойнее. Хотя бы потому, что детям надоедает вечно ждать начала родительских гастролей, чтобы пригласить к себе гостей, а родителям надоедает постоянно чувствовать себя лишними и мешающими молодёжи.

Летом 1960 года, к окончанию второго курса родители сделали сыну (и себе, разумеется) отличный подарок — отдельную жилплощадь. Маленькую однокомнатную квартиру в Волковом переулке, близ Московского зоопарка. Комната была не очень большой, площадью в восемнадцать квадратных метров. Искусно расставив нехитрую мебель, Андрей превратил одну комнату в две — гостиную и спальню. Конечно же он был рад своей свободе, но тесных связей с домом и, прежде всего, с матерью, не утратил — Мария Владимировна по- прежнему оставалась в курсе всех дел и чаяний сына. Собственно, иначе и быть не могло. Отпустив Андрея во взрослую жизнь, мать так и не смогла совсем «отпустить» его от себя. Она продолжала давать

ему советы, требовала, чтобы он считался с её мнением, зачастую проявляя чрезмерную настойчивость. Сын явно тяготился затянувшейся материнской опёкой, не подозревая, что в определённой мере она будет вечной — Мария Владимировна пережила своего сына на десять лет.

Переезд совпал с ещё одним знаменательным событием в жизни Андрея — он приглянулся режиссёру Юлию Райзману, незадолго до того снявшего пропагандистский фильм «Коммунист». Режиссёр задумал новый фильм — о десятиклассниках, стоящих, как принято выражаться, «на пороге жизни». Поначалу фильм назывался «Как это могло случиться», но в прокате ему дали другое, гораздо более интригующее название — «А если это любовь?».

Сюжет картины был незамысловат и мелодраматичен, но на советского зрителя тех времён производил эффект разорвавшейся бомбы. Ксения и Борис учатся в одном классе и любят друг друга. Чистое светлое чувство вызывает насмешки у части одноклассников и неприятие у взрослых. Отчаявшись, Ксения пытается отравиться, но, к счастью, остаётся жива.

Школьников у Райзмана играли близкие им по духу студенты театральных вузов. Режиссёр широко закидывал невод — пересмотрел кандидатуры и во ВГИКе, и в «Щепке», и в «Щуке», где учился Миронов, и отовсюду кого-то взял сниматься. Роль Ксении играла Жанна Прохоренко, прославившаяся своим дебютом в картине «Баллада о солдате», вышедшей в прокат годом раньше.

Студентам вообще-то не разрешалось сниматься в кино, поскольку считалось, что это идёт во вред учёбе. Собственно говоря, так оно и было, ведь невозможно одновременно присутствовать и на занятиях, и на съёмочной площадке. Самовольное участие в съёмках каралось отчислением. Чтобы не подвести своих актёров, Райзман отправил письма их ректорам, прося официального разрешения на участие в съёмках. Всем разрешили.

В конце июля 1960 года начались съёмки. Натуру снимали в Киеве, в одном из обезличенных стандартных микрорайонов — действие картины проходило в одном из активно растущих городов Советского Союза. Режиссёр отражал характерную черту того времени — всё строится, всё «на подъёме». Осенью съёмки продолжились на киностудии «Мосфильм».

Миронову досталась роль школьника Пети, не самая большая, но и не совсем уж эпизодическая — две довольно приличные по размеру сцены, вторая из которых была ключевой. Во время заводской практики Петя начал читать вслух письмо Бориса к

Ксении, случайно попавшее ему в руки, что не только привело к драке между Петей и Борисом, но и сделало тайну влюблённых «достоянием общественности».

Позднее Миронов вспоминал: «Текст роли был невелик, и я стремился компенсировать это в перерывах между съёмками: острил, развлекал как мог съёмочную группу — старался изо всех сил. Как- то, после очередной моей шутки, Юлий Яковлевич подошёл ко мне и тихо сказал: „Артист в жизни должен говорить гораздо меньше. Нужно что-то оставить для сцены и для экрана. Не трать себя попусту, на ерунду"». Совет Райзмана Андрей запомнил на всю жизнь.

На третьем курсе один из преподавателей, Юрий Катин-Ярцев, дал Андрею роль журналиста Цезаря Борджиа в шварцевской «Тени». Репетиции уже шли полным ходом, как вдруг было решено усилить музыкальное направление в спектакле. Вот тут-то и раскрылся талант «совершенно немузыкального» Андрея. Катин-Ярцев вспоминал, что Андрей буквально «оживился и расцвёл», проявляя свою музыкальность в каждом жесте, в каждом движении, наполняя роль новым, более значительным, чем раньше, содержанием и окрашивая её в яркие краски.

Не все роли были удачные, случались и «завалы». Особенно плохо игралось Миронову, когда на спектакль приходили родители. Он начинал сильно волноваться, чувствовал себя скованно и оттого держался на сцене не очень естественно, лишний раз давая матери повод для упрёков в неправильном, необдуманном, импульсивном выборе профессии.

«А если это любовь?» долго не «принимало» Министерство культуры, требуя вырезать кое-какие «излишне откровенные» или «чрезмерно бурные» сцены, что в итоге и пришлось сделать режиссёру. Правда, это не спасло картину от критики после её выхода на большой экран — градом посыпались обвинения в пропаганде безнравственности и разврата, в искажении и очернении действительности.

Получилось так, что дебютная картина ещё не вышла на экраны, а Андрея снова пригласили сниматься в кино. Известный режиссёр Александр Зархи дал ему одну из четырёх главных ролей (роль Юрки) в картине «Мой младший брат». Лирический фильм о двух юношах и двух девушках, только что окончивших школу, снимался по повести Василия Аксёнова «Звёздный билет». Не исключено, что определённую роль в выборе режиссёра сыграло его давнее, ещё с Ленинграда, знакомство с Александром Менакером.

В середине июля 1961 года в Таллине начались съёмки.

Скоропалительные, без предварительных репетиций. Вскоре дело сладилось, актёры «сыгрались», но тут нагрянула комиссия из Москвы. Да какая — во главе с самим Иваном Пырьевым, руководившим «Мосфильмом». Тому не понравилось, как Зархи снимает его протеже — актрису Людмилу Марченко, студентку третьего курса ВГИКа. Да что там протеже, ходили упорные слухи, что, несмотря на солидную разницу в возрасте, у Пырьева и Марченко был роман.

Зархи получил нагоняй, но съёмки не остановили. Их остановили позже, после того, как на XXII съезде Коммунистической партии Советского Союза в пух и прах разнесли повесть, положенную в основу сценария. Получил своё автор Василий Аксёнов, крупно досталось руководству журнала «Юность», опрометчиво напечатавшему «Звёздный билет», а заодно велели прекратить и съёмки.

Коммунистические идеологи обвинили Аксёнова в клевете на советскую молодёжь, которую он в своей «гнусной» книге изобразил не строителями коммунизма, а нытиками, хлюпиками и вообще чуть ли не развратниками.

В надежде спасти фильм Александр Зархи существенно переработал сценарий и получил разрешение на съёмки фильма.

Оба фильма сделали Андрея Миронова узнаваемым. Так уж странно был устроен советский зритель: он отдавал предпочтение картинам, подвергавшимся нападкам официальной критики, полностью игнорируя картины «правильные», соответствующие канонам социалистического реализма и проводящие в жизнь линию партии.

«Зря у нас критиковать не станут!» — верили люди и вставали в очередь за билетами.

Съёмки принесли Андрею не только известность, но и весьма неплохие по тем временам деньги. Так за шестьдесят семь съёмочных дней в фильме «Мой младший брат» он заработал больше тысячи рублей при стандартной дневной ставке для «неименитых» и «незаслуженных» актёров (то есть не имеющих ни наград, ни званий) в тринадцать рублей пятьдесят копеек.

Время шло, бежало, летело и вот уже пришла пора проститься со ставшей такой родной «Щукой». Выпускным спектаклем Андрея стал водевиль «Спичка между двух огней», который поставил недавний выпускник училища, ныне преподававший фехтование в стенах альма-матер, Александр Ширвиндт. Тогда они с Андреем ещё не дружили, но не исключено, что фундамент их, без преувеличения, великой дружбы был заложен во время совместного сочинения куплетов к водевилю.

Забегая далеко вперёд, расскажу, что именно Андрей

приведёт Александра в театр, которым он стал руководить. Случится это в конце 1969 года, когда после очередного конфликта с Валентином Плучеком Театр сатиры покинет исполнитель роли графа Альмавивы в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» Валентин Гафт. Гафт уйдёт в театр «Современник», давно его ждавший, и один из самых блистательных спектаклей Театра сатиры «зависнет». Спасая положение, Миронов, не меньше художественного руководителя заинтересованный в том, чтобы «Женитьба Фигаро» вернулась к зрителю как можно скорее, приведёт Плучеку нового графа Альмавиву — Александра Ширвиндта.

До 1967 года Ширвиндт играл в Театре имени Ленинского комсомола, откуда следом за режиссёром Анатолием Эфросом ушёл в Театр на Малой Бронной. На новом месте отношения Ширвиндта с Эфросом испортились, скорее всего потому, что актёр так и не получил обещанной ему роли Вершинина в чеховских «Трёх сёстрах». Вершинина сыграл Николай Волков-младший. Ширвиндт начнёт подыскивать себе новое место, и (недаром говорится, что на ловца и зверь бежит) тут как раз Миронов предложит ему роль графа Альмавивы. И не просто предложит, но и заверил, что поможет разучить роль в самые кратчайшие сроки…

Режиссёрский дебют Ширвиндта оказался удачным. Спектакль, в котором были заняты три актёра: Андрей Миронов и его однокурсницы Виктория Лепко и Вера Майорова, получил одобрение педагогов. Конечно же зрителям он тоже понравился.

Дипломным спектаклем всего курса стала «Тень». На премьеру пришли родители Андрея, и от этого он, как уже говорилось, играл скованно, но на хорошее впечатление от спектакля его скованность не повлияла.

Мария Владимировна не раз повторяла, что не любила поначалу ходить на спектакли, в которых играл её сын, поскольку боялась разочароваться в нём как в актёре. В роли журналиста Борджиа Андрей понравился ей куда меньше прочих актеров. В отличие от её сына, те держались свободно, даже лихо.

Однако бросить актёрство Андрея больше не от — говаривали. Какой может быть разговор о смене профессии, если есть диплом на руках, к тому же красный, и два фильма за плечами? Назвался груздём — полезай в кузов и докажи всем, что ты не хуже других. Нет, не так — докажи всем, что ты самый лучший.

Андрей, как настоящий выпускник Щукинского училища, собрался доказывать это на сцене Театра имени Вахтангова, которым в то время руководил Рубен Симонов, вахтанговский

ученик и последователь.

Ещё весной неразлучная троица — Миронов, Волынцев и Воронцов — побывала на показе у Симонова. Миронов подготовил отрывок из своего любимого студенческого спектакля «Похождения бравого солдата Швейка», в котором он играл поручика Лукаша.

Симонов смеялся чуть ли не до слёз, но в театр Андрея не взял, сославшись на отсутствие подходящей вакансии. Похвалил, отметил талант, но не взял. А Волынцева и Воронцова взял.

Можно представить, как расстроился Андрей. Ведь гораздо приятнее выходить из училища прямиком в «свой» театр, нежели отправляться в неизвестность. Конечно, театров в Москве много, столица — это вам не Вышний Волочок или, к примеру, Ряжск, но Вахтанговский театр всего один.

Кстати, Юрий Волынцев и Михаил Воронцов так и прижились в Театре имени Вахтангова, не ища себе другого.

Глава 5. ТЕАТР САТИРЫ

В начале 1930-х годов при заводском клубе Московского электрозавода имени Куйбышева был организован ТРАМ электриков. ТРАМ расшифровывалось как Театр рабочей молодежи. Кстати, именно в ТРАМе электриков начал свою актёрскую карьеру блистательный Зиновий Гердт. ТРАМ электриков появился благодаря энергии молодого режиссёра Валентина Плучека, только что расставшегося с театром Мейерхольда. Плучек был умён и дальновиден, он не собирался оставаться в театре, который вот уже пять лет власти пытались закрыть, а через пять лет всё же закрыли.

Под его руководством самодеятельные актёры ставили пьесы драматурга Алексея Арбузова, такие как «Мечталию» и «Дальнюю дорогу». Арбузов и Плучек познакомились в театре Мейерхольда и быстро сдружились. Дружба их была настолько крепкой, что, организовав в 1938 году Государственную театральную московскую студию, они не рассорились, как это часто бывает при совместной работе, тем более руководящей, а продолжали дружить.

Их студия была хороша. Она запомнилась многим прежде всего тем духом общего творчества, актёрским чувством локтя, без которого хорошего спектакля не создать. И хорошего фильма, впрочем, тоже. Тому можно найти массу примеров, когда «обойма» самых прекрасных актёров не в силах спасти постановку от провала. Почему так происходит? Да потому, что каждый играет за себя и для себя, а лучше играть всем вместе. Тогда и результат будет…

Судьбы Арбузова и Плучека были разными, но детство их во многом было схоже. Гимназиста Арбузова, потомственного интеллигента, октябрьские события 1917 года и последовавший за ними голод, сделали сиротой. Одиннадцатилетний Лёша оказался на улице, откуда, по примеру многих беспризорников, попал в колонию для трудновоспитуемых. Наверное, Сашу так бы и затянула уголовная пучина, если бы не было у нет «спасательного круга».

«Спасательным кругом» для Лёши Арбузова стал театр. Он буквально бредил им и с четырнадцати лет начал работать статистом в Мариинском театре. Затем была драматическая студия, был «свой», созданный вместе с друзьями, такими же молодыми актёрами Цех экспериментальной драмы, после распада которого юные энтузиасты организовали театр на колёсах — так называемый агитационный вагон, сокращенно

агитвагон. Вагон без конца мотался по провинции, агитируя, убеждая и просто развлекая народ. Найти драматурга агитвагоновцам не удалось, пришлось возложить его обязанности на Арбузова. Тот был не против, потому что в глубине души тяготел к сочинительству.

Валентин Плучек рано остался без отца. С отчимом, фамилию которого Валентин прославил, ему не удалось ужиться. Мальчик сбежал из дома и подался в бродяги. В результате очень скоро оказался в детском доме. Закончил школу-семилетку (стандартное среднее образование по тем временам) и поскольку любил и умел рисовать, поступил в художественное училище.

В 1926 году Плучек решил сменить профессию и поступил на актёрский факультет Государственной театральной экспериментальной мастерской под руководством Мейерхольда. Спустя три года, по завершении учёбы, поступил в труппу театра Мейерхольда и продолжил обучение на режиссёрском факультете всё той же Мейерхольдовской мастерской. «Я не учился у Мейерхольда — я там родился, — писал спустя много лет Плучек. — Моя юность опалена присутствием гения — он во всём, как воздух. Как-то раз мы спросили его, какие качества нужны, чтобы стать режиссёром. Он ответил сразу, как будто ответ был заранее готов: „Два врождённых — ум и талант, три благоприобретённых — культура, вкус и чувство композиции". Мы часто употребляем слово „культура", не имея к ней никакого отношения. Я до сих пор считаю себя очень некультурным человеком, потому что я видел людей культурных. Кто мой учитель, Мейерхольд или Андрей Белый, который читал нам лекции о слове и во всех европейских и неевропейских языках прослеживал влияние на смысл одной буквы, скажем, „р"'?.. Или, может быть, Эйзенштейн? Этакий гениальный лбище, ироничные, полные смеха глаза, беспрерывные шутки, но… так страшно с ним! Перед тобой человек, который знает все на свете, у него была страсть к словарям и энциклопедиям, он их читал от первой до последней буквы».

К чему я всё это рассказываю в книге, посвященной Миронову? Да к тому, что Мария Миронова и Александр Менакер бывали в доме известного драматурга Алексея Арбузова, иногда вместе с Андреем. У Арбузова Андрей и познакомился с режиссёром Театра сатиры Валентином Плучеком.

Надо сказать, что от Театра сатиры, театра, хоть и столичного, но далеко не самого популярного, Миронов был не в восторге. Сам вспоминал: «Я помню свою эмоцию, когда вышел из театра после спектакля „Четвёртый позвонок" (высмеивающая недостатки капиталистического общества пьеса драматурга Н.

Слоновой, написанная по одноименному произведению финского писателя Марти Ларни. — *А. Ш.*), и шёл на остановку троллейбуса к Никитским воротам, а мимо проходили артисты театра, которых я тогда ещё не знал. Я с ужасом думал: «Неужели и мне, когда я окончу училище, прийдется работать в этом театре?»

Андрей и предположить тогда не мог, что ему не только придётся работать в Театре сатиры, но и выходить на сцену в «Четвёртом позвонке». В массовке.

Кстати, когда-то и Валентин Плучек утверждал, что сатира — не его жанр, но жизнь доказала, что он ошибался.

Плучек был очень талантлив, причём таланты его были разносторонни и подкреплялись поистине энциклопедическим образованием. А ещё он умел настоять на своём, причём не только в театре, но и за его пределами. На вечере, посвящённом столетию Валентина Николаевича, его преемник Александр Ширвиндт сказал: «Что касается его худрукства… я сейчас сам сижу в кресле худрука и ощущаю даже телесно, что это было в те годы. Он сидел на Голгофе: держал удар, эти бесконечные пробивания по мелочи или по-крупному, отстаивания сатирических вещей в советское время, нужно было постоянно кроить, обманывать… „Клоп" и „Баня" Маяковского, „Самоубийца" Эрдмана, „Доходное место" Островского были спектаклями-событиями! Счастье Плучека было в том, и это хорошее профессиональное качество: он ничего не пропускал ниже подбородка. Да, удары, да, жуть, но он приходил, садился в своё кресло, доставал Мандельштама и… Диапазон личности его был огромен… Многие прекраснейшие, увенчанные профессиональной славой люди растворились в небытие, но вот некоторые из ушедших, какие-то штучные люди с годами как-то всё более и более „выпукляются", что ли, обрастают нетленкой. Плучек — из таких фигур».

«Плучек был прирождённым лидером. Он строил свой театр с теми людьми, которые его вдохновляли… — писала известная актриса Вера Васильева. — У Валентина Николаевича было потрясающее чутьё на таланты. Вот пришёл к нам Андрей Миронов, такой лёгкий, обаятельный, комедийный. Он мог таким и остаться, но Валентин Николаевич учуял в нём большой талант, иные возможности. Он был так им увлечён, так серьёзно занимался его судьбой — и в результате мы получили гениального, глубокого артиста. При этом ни комедийность, ни лёгкость Андрюшиного дарования не были задавлены. Ролями, которые довелось ему сыграть, мог бы гордиться актёр любого европейского театра: Дон Жуан, Чацкий, Лопахин. А как он играл

в „Доходном месте"! До сих пор, когда я вспоминаю эту работу, у меня возникает желание понять, защитить, пожалеть Жадова. Думаю, что те же чувства испытывала и публика, настолько трогательным и человечным он получился у Андрея. В нём не было героизма, была борьба с самим собой, и именно этим он был близок зрительному залу: проблема честного проживания жизни всегда драматична, порою даже трагична для любого умного и порядочного человека… Мне кажется, что Андрей часто был соавтором Валентина Николаевича: тот очень чувствовал современных, умных, демократически мыслящих людей, а Андрюша был именно таким человеком. Это очень ощущалось на репетициях: они всегда знали, что делали, а мы, хоть в этом творческом союзе и не участвовали, понимали, какая это была работа… Процесс репетиций был божественным. Валентин Николаевич любил актёров безумно. Он был влюблён в каждого. Он вообще был человеком очень поэтичным — влюблялся и в декорации, и в костюмы, и в музыку. Иначе он не мог. Мы репетировали весело. Валентин Николаевич в репетиции был блистателен. Он прекрасно знал поэзию, и стоило его „завести", чтобы он читал стихи часами. Или рассказывал о Мейерхольде, о спектаклях, которые его когда-то поразили. Иногда мы даже договаривались — давайте сегодня не будем репетировать, и как ученики в школе подшучивали над Мастером. Тогда мы относились к этому достаточно легкомысленно, а сейчас я думаю, какая это была прелесть: человек мог на три часа отдаться поэзии или размышлениям об искусстве»[7].

Андрей Миронов дебютировал на сцене Театра сатиры 24 июня 1962 года. Театр тогда ещё располагался, а точнее ютился в концертном зале гостиницы «Советская»; в реконструированное здание никитинского цирка[8] на Триумфальной площади театр переехал в 1963 году. Андрею досталась маленькая, совершенно незаметная, роль Гарика в спектакле «24 часа в сутки». Следующая роль тоже оказалась не из великих… Плучек не спешил давать новичкам, пусть даже и талантливым, пусть даже и симпатичным ему главные роли. Он был опытным режиссёром, хорошо разбирался в людях и совершенно верно считал, что поначалу актёра нужно «обкатать», «заточить» на маленьких ролях и лишь потом поручать ему большие.

Не было бы счастья, да… Тяжёлая болезнь актёра Владимира Лепко (отца уже упоминавшейся Виктории Лепко) вынудила Плучека (или натолкнула на мысль?) передать роль Присыпкина в «Клопе» Маяковского Андрею Миронову.

Спектакль был очень популярный и к тому же весьма перспективный — идеологически верный и очень смешной.

Миронов оценил, какая удача плывёт ему в руки, очень быстро, в считанные дни вошел в роль и доказал, что ему по плечу серьёзные, большие, настоящие роли!

Причем играл он по-своему, не копируя «основоположников» и никому не подражая. Пропускал роль через себя, сживался со своим персонажем и выходил на сцену — вот он я, единственный и неповторимый, здравствуйте!

Я, Зоя Ванна, я люблю другую.
Она изячней и стройней,
и стягивает грудь тугую
жакет изысканный у ней.

Эти слова Присыпкина каждый актёр произносит по-своему. У одного они звучат брутально, у другого — слащаво и развратно, у третьего — пошло и только пошло. Миронов произносил их тоном ребёнка, которому надоела старая игрушка. Ничего личного — просто хочется мальчику новую игрушку и всё тут. Конечно, как не играй Присыпкина, всё равно он получится малосимпатичным, даже отталкивающим, разнится только акцент у роли. Мироновскому Присыпкину можно было даже посочувствовать — тяжело живётся дураку, а уж дураку с амбициями и того хуже.

«Профессиональная» газета — еженедельник «Театральная Москва» удостоил Андрея персональной статьи в рубрике «Творчество молодых», пусть и не очень большой, но крайне позитивной.

Начиналась она весьма интригующе: «Всё это произошло неожиданно во время гастролей Московского театра Сатиры в Кисловодске. Главный режиссёр театра Валентин Николаевич Плучек вы — звал молодого артиста Андрея Миронова и сказал: „Вам поручается сыграть роль Присыпкина в спектакле «Клоп» Маяковского". Андрей растерялся».

Дальше следовала история спектакля и подчёркивалась сложность образа: «„Клоп" — это веха в жизни театра. Спектакль, поставленный В. Плучеком и С. Юткевичем, возродил драматургию Маяковского на советской сцене. Вот уже почти десять лет не сходит он с афиши. Замечательный исполнитель Присыпкина В. Лепко сыграл эту роль больше 500 раз и в прошлом году в Париже на театральном фестивале Наций получил приз за лучшее исполнение мужской роли. Маяковский создал своего „Клопа" в 20-е годы. Тогда пьеса звучала актуально и остро. Многое в ней и сейчас не утратило своей злободневности. Образ Присыпкина, простого рабочего паренька,

который перерождается в мещанина и обывателя, проходит через весь спектакль, как воплощение старого, отжившего мира. Образ сложен, особенно для молодого актёра. И конечно, Андрей Миронов втайне мечтал об этой роли, но над ней надо было работать долго, упорно — овладеть текстом Маяковского нелегко. Тем более сложно войти в спектакль, который игрался во многих городах страны и за рубежом».

При социализме было принято ставить трудно- выполнимые, а зачастую и вообще невыполнимые задачи и требовать результата в кратчайшие сроки. Без разницы — идёт речь о шахтёрском забое, доменной печи, боевом корабле или театральной сцене, суть-то одна: начальник-командир поставил задачу, которая неизменно выполняется в отведённый им срок. Негоже сравнивать доменную печь и театральную сцену? В то время подобное сравнение считалось весьма уместным. Могли даже написать нечто вроде: «Стране во всех областях народного хозяйства требуются квалифицированные специалисты. Это конечно же в полной мере относится и к актёрам». Но вернёмся к рецензии: «Между тем Валентин Николаевич Плучек продолжал: „Времени для репетиций почти нет, играть будете через неделю". И ровно в назначенный срок Андрей сыграл Присыпкина — сыграл свежо, темпераментно, увлеченно. Творческая победа молодого актёра была замечена, спектакль зажил новой жизнью».

Очень подробному разбору подверглась игра молодого актёра: «Что прежде всего убеждает в Присыпкине-Миронове? Наивность, предельная вера во всё происходящее. Глаза Присыпкина постоянно следят за Баяном — его „учителем жизни". Под лихо надвинутой кепкой — ярко-рыжие волосы. И одет Присыпкин колоритно: кожаная куртка, белая рубашка навыпуск, красный галстук, широченные брюки образца 20-х годов. Но не столько причудливостью костюма, сколько своеобразием натуры обращает на себя внимание Присыпкин-Миронов: рядом с хамством и самовлюблённостью в нём живут детская восторженность, доверчивость и непосредственность. От глупости, тщеславия, чванства тянется он в манящий нэпманский мир.

Вдохновенно, упорно репетирует Присыпкин танец с воображаемой дамой. Актёр движется легко, пластично. Каждый жест точен и выразителен.

Свадьба Присыпкина с кассиром парикмахерской Эльзевирой Давыдовной. Белоснежный стол. Красный цветок в петлице. Вот она, „роскошная жизнь"! Присыпкин на вершине своего преуспевания. Он первый жадно ест, целует взасос невесту, не может найти себе места от восторга, от гордости, всё выше и

выше поднимает голову, а затем с трудом садится на стул, засыпает.

И вот пробуждение через 50 лет. Снова поражают необычайно выразительные глаза, мимика Присыпкина-Миронова. Он с удивлением и растерянностью всматривается в окружающих, в ужасе кричит: „Куда я попал?!" И вдруг Клоп, знакомый, родной Клоп, значит, он не один в будущем. От испуга не осталось и следа. Присыпкин снова самодоволен и благодушен, рад, что привлекает всеобщее внимание, с удовольствием потягивается.

Необычайна и интересна концовка спектакля: Присыпкин спускается в зал, всматривается в лица зрителей, ищет и не находит старых знакомых, а затем, словно видения, перед его глазами возникают образы прошлого — тех, кто давно уже выброшен за борт жизни.

Присыпкин в исполнении Миронова становится обобщённым образом прошлого мира. Он сыгран по Маяковскому — яркими сатирическими красками, со множеством неожиданных гротескных граней…»

Заканчивалась статья на высокой ноте: «Итак, впереди у Андрея Миронова новые роли, новые встречи со зрителями, и хочется думать — новые творческие победы»[9].

Первая большая роль не затеряется в числе многих других, не позволит затмить себя. Шесть лет спустя, когда Андрея Миронова будет знать вся страна, критики и обозреватели не перестанут упоминать Присыпкина в своих статьях.

«Андрей Миронов — художник, живущий современностью, страждущий её вопросами. По собственному его признанию, ему дорога возможность „выразить через созданный образ своё отношение к жизни. Тогда за словами роли услышится внутренний голос самого актёра".

Стремления артиста отгадываются без особенного труда. Через многие его роли проходит тема утверждения свободной и независимой человеческой личности. Без тени улыбки Велосипедкин — Миронов, как клятву, выкрикивал реплику: „Я буду жрать чиновников и выплевывать пуговицы!" В комедийно-иронических кружевах спектакля «Женитьба Фигаро» главная вязальная спица — в мироновских руках. Но вёрткий и ловкий насмешник Фигаро готовится предотвратить события, от которых смех может застрять в горле. И первая сцена, где Андрей Миронов играет сдёрнутым покрывалом, как матадор мулетой, — красноречивая экспозиция роли. Кульминации она достигает в знаменитом монологе последнего акта — беспощадной тираде против деспотизма, лжи, засилья бесстыдных временщиков. Актёр проводит его на проникновенной исповеднической ноте. Прочь

отброшены маски шутника, балагура, пародиста. Как бы отстраняясь на мгновения от героя, Миронов сливается с автором. И вот уже с резкой отчётливостью слышится „внутренний голос исполнителя". В интонациях — гнев, сарказм, горечь.

На иной лад звенит этот актёрский „голос", когда Миронов выступает в роли Присыпкина в пьесе „Клоп" Маяковского. Актёр стремится показать эволюцию образа во времени. Андрей Миронов признавался в желании сыграть роль так, „чтобы в зажравшемся нэповском мещанине узнавался мещанин сегодняшний"»[10].

Не все сразу поняли, что на актёрском небосклоне взошла новая звезда, не всем сразу стало ясно, какой невиданной величины эта звезда, но то, что одним настоящим актёром в мире стало больше, признали все, в том числе и те, кто критиковал мироновского Присыпкина. Критиковал за ребячество, за отход от традиционной манеры исполнения, за излишне лёгкую трактовку образа.

Слово «лёгкость» применительно к искусству превратилось чуть ли не в бранное, совершенно неверно став синонимом слова «поверхностность». А ведь на самом деле лёгкость — эталон профессионализма. «Что такое лёгкость в искусстве? — услышал однажды автор этой книги от одного довольно известного актёра. — Легкость — это всё! Это показатель настоящего мастерства, помноженного на упорный труд. Хорошая балерина порхает по сцене, а плохая — топает по ней медведем».

Былая скованность ушла в небытие. Отныне и впредь Андрей Миронов играл легко и непринужденно. Играл так, что никто из зрителей не видел его самого — видели только его персонажей.

Спустя полгода после «Театральной Москвы» о Миронове написала газета «Советская культура». Всесоюзная газета, официальный печатный орган Центрального Комитета КПСС! Это было уже очень серьёзной похвалой. «Вместо покойного В. Лепко Присыпкина играет теперь А. Миронов, — говорилось в рецензии. — Совсем юный актёр, он, естественно, не поднимается до тех обобщений, которые были в игре мастера. Классовое ренегатство Присыпкина ещё не облеклось для Миронова живой плотью; зато не перечислить тех преимуществ, которыми обогатило спектакль присутствие в нём молодого героя.

Впервые стало до конца ясно, почему в качестве второго занавеса театр использовал полосы „Комсомольской правды". Стало ясно, что „Клоп" — это прежде всего пьеса о молодёжи, для молодёжи, что поэт написал её, оберегая вступающих в жизнь от идеологический экспансии мещанства.

Глядя на нового Присыпкина, думаешь: да, по внешним

мимикрийным признакам его могли принять за „гомо сапиенс", за рабочего. Белобрысый парень с открытым лицом, чуть вздёрнутым носом и забавным хохолком на голове; в чём-то даже внешне обаятельный. Но живёт в этой простецкой оболочке кулацкая душонка, поражённая мещанской мечтой о „зеркальном шкафе. Превосходна в Миронове-Присыпкине эта страсть неофита, впервые дорвавшегося до нэповских сундуков»[11].

Владимирова З. «Клоп» / Рецензия. «Советская культура», 29. 08. 1964.

Глава 6. ТРИ ПЛЮС ДВА В КИНО И В ЖИЗНИ

Сергей Михалков написал смешную пьесу «Дикари» о приключениях трёх молодых людей, имевших обыкновение отдыхать «дикарями». Пьеса попалась на глаза режиссёру Генриху Оганесяну и увлекла его настолько, что вскоре на киностудии имени Горького вовсю пошла подготовка к съёмкам комедии «Три плюс два». Режиссёр даже сумел убедить Михалкова сильно «омолодить» героев. Так в картине появились три главные мужские роли и, как ясно из названия, две женские.

Роль физика Сундукова, доктора наук и классического зануды, досталась ленинградскому актёру Геннадию Нилову, племяннику знаменитого актёра Павла Кадочникова. Юморист Оганесян известил актёра об этом вот такой телеграммой: «Поздравляю с Сундуковым! Не бриться! Остаться дикарём!»

Роль лощёного дипломата (ах, как же, наверное, мечтала Мария Владимировна увидеть своего Андрюшу вот таким!) получил актёр Евгений Жариков, незадолго до того снявшийся в главной роли в фильме «Иваново детство» и бывший партнёром Андрея по фильму «А если это любовь?».

На роль ветеринара Романа Любешкина Оганесян пригласил Андрея Миронова. Любешкин был самым ярким из всей троицы. Ну и конечно же самым забавным.

Женские роли получили две известные, как принято говорить, «уже состоявшиеся» актрисы — Наталья Фатеева и Наталья Кустинская.

Аранжировщиком музыки к фильму был тогда ещё не очень известный музыкант (и совсем ещё не композитор) Раймонд Паулс. Он вспоминал: «В те годы я был начинающим музыкантом, и меня вместе с другими пригласили на Рижскую киностудию, чтобы мы записали фонограмму к фильму. Компания была весёлая, дружная, талантливая, и среди всех, конечно, выделялся Андрей Миронов. Я помню, как во время записей, в перерыве, мы играли популярные в то время джазовые мелодии. Андрей к тому же ещё и пел, стараясь подражать своим кумирам, особенно Луи Армстронгу. Он любил и знал американский джаз. И это как-то сразу нас объединило. С той поры всё свободное время мы проводили вместе. Я играл. Андрей пел, и не только репертуар Армстронга, но и других звёзд. Я сразу заметил, с какой легкостью он имитировал многих известных джазовых исполнителей. И сам при этом прекрасно двигался, танцевал.

Потом я много раз видел, как он использовал этот свой музыкально- пластический дар в разных фильмах. И именно такие номера в стиле варьете ему очень удавались».

В августе 1962 года в Крыму, в Судаке, на территории завода шампанских вин начались съёмки. Примечательно, что фильм снимался сразу в двух вариантах — обычном, «узком», и передовом — широкоэкранном. Каждую сцену приходилось снимать дважды, потому что технические условия того времени не позволяли переводить одну версию в другую. Широкоэкранные фильмы предназначались для современных кинотеатров в крупных городах, а обычные — для периферии, сельской глубинки.

Молодость, изобилие шампанского, непринуждённая атмосфера съёмок (в отличие от многих режиссёров, Оганесян на съёмочной площадке не был деспотом), морской воздух… Короче — без романов не обошлось.

Геннадий Нилов «служебных» романов на съёмках не крутил. Он наслаждался медовым месяцем, да и в картине оказался в одиночестве, можно сказать «третьим лишним», вкладывая в эти слова и несколько иной смысл. Нилов и Миронов недолюбливали друг друга — Геннадию не нравились ни раскованность Андрея, ни его стремление всегда быть первым. А вот с Жариковым они оба дружили.

Евгений Жариков, будучи женатым, пытался и за пределами съёмочной площадки ухаживать за Натальей Кустинской. Роман не удался во многом благодаря присутствию на съёмках жены Жарикова. Правда, устраиваемые ею бурные сцены ревности в неаполитанском стиле настолько плохо сказывались на ходе съёмок, что Оганесян, употребив свою режиссёрскую власть, приказал не пускать ревнивицу на съёмочную площадку.

Андрей, в свою очередь, влюбился в Наталью Фатееву, которая была не только на шесть лет старше его, но и гораздо опытнее в житейском смысле этого слова. Она к тому времени уже развелась со своим первым мужем, акті ром и режиссёром Владимиром Басовым, и воспитывала сына Володю. Вряд ли ей был интересен в качестве спутника жизни Миронов, у которого тогда ещё, по большому счёту, кроме молодости, ничего в активе не было. Роман, или, точнее, некое подобие романа держался только на кипучем энтузиазме Андрея. Он любил, а она благосклонно позволяла ему это делать. Подруга Фатеевой и будущая жена Миронова Лариса Голубкина, вспоминая об отношениях Андрея и Натальи, подчёркивала, что ответной страсти у Фатеевой не было. Сама же Фатеева отзывалась о Миронове так: «С Андреем мы очень подружились. Он был

именно хорошим другом, были долгие и теплые отношения, после тяжёлого разрыва с Басовым он мою душу очень отогрел. Вот Андрюша, хоть и не имел такого богатства, опыта душевного — с ним было очень хорошо, он интеллигент настоящий, прекрасный сын своих родителей, я ему за многое благодарна».

Андрей не сдавался, он продолжал буквально атаковать Фатееву своей любовью, надеясь, что рано или поздно неприступная крепость падёт. Проводил около неё чуть ли не всё своё свободное время, что порой даже раздражало Наталью, и всё уговаривал её выйти за него замуж.

Фатеева вышла замуж лишь через шесть лет — за врача-космонавта Бориса Егорова, тоже, кстати, моложе её. У них родилась дочь, но и этот брак дал трещину, причём, расставшись с Фатеевой, Егоров женился на… Наталье Кустинской, навек вбив клин между двумя подругами.

Отношения с Натальей уже начали принимать статус полуофициальных (так, Новый 1963 год Андрей встретил с родителями, но продолжил празднование у Фатеевой), что очень сильно беспокоило Марию Владимировну.

Как и всем авторитарным матерям, не желающим никому уступать своей власти над сыном, ей конечно же не могла нравиться и сама мысль о женитьбе Андрея. Да, разумеется, она понимала, что рано или поздно сын женится, но почему это должно произойти сейчас? И почему его избранницей должна стать женщина старше его, уже, как было принято говорить когда-то, «видавшая виды», успевшая побывать замужем, имеющая ребёнка и вообще… Можно предположить, что главным недостатком Натальи Фатеевой в глазах Марии Владимировны был её независимый, даже непокорный характер. О, любящая мать понимала, этот орешек мог оказаться ей не по зубам. Уж если женить сына, то на тихой, покладистой девушке, которая, будучи принятой в Семью, сразу же и безоговорочно признает главенство свекрови и никогда не станет ей перечить.

В Москве второй половины XX века, да ещё и в артистической среде с покорными бессловесными девушками было напряжённо. Вполне возможно, что их и вовсе не было, но даже если бы и были, то навряд ли Андрей остановил бы на одной из них свой выбор. Он был ярким, обаятельным, обольстительным мужчиной и женщин предпочитал тоже ярких. А яркие люди всегда с характером, что мужчины, что женщины.

В начале июля 1963 года картина «Три плюс два» вышла в прокат. Радость Андрея была двойной, потому что в это же время Наталья сдалась и согласилась выйти за него замуж. Если атакующие не сдаются, то в конце концов они побеждают.

Ситуация, которую по аналогии с фильмом можно было назвать «три плюс два» — к трём членам семьи Мироновых-Менакер готовились добавиться Фатеева и её сын — из угрожающей стала просто катастрофической. Мария Владимировна начала действовать, пытаясь разрушить нежелательный для неё союз. Впрочем, действовать она начала давно, а теперь пошла ва-банк, спасая всех — себя, сына, мужа. Ничем, кроме её вмешательства, нельзя объяснить отказ Андрея от столь долгожданной, вожделённой, можно сказать выстраданной женитьбы на Фатеевой. Отказ, который, по свидетельству брата Кирилла, дался Андрею очень тяжело.

Существовал только один человек, ради которого Андрей Миронов был способен переступить через себя самого, ради которого он был способен на самые великие жертвы — мама. Она победила, в глубине души, должно быть, понимая, что такая победа во много раз хуже поражения, поскольку она надламывает так, что уже никогда не срастётся.

Надо сказать, что Миронов и Фатеева расстались спокойно и красиво, оставшись добрыми друзьями. Настолько добрыми, что Наталья принимала участие в личной жизни Андрея. Во время празднования своего дня рождения (было это 23 декабря 1963 года) она познакомила его со своей подругой Ларисой Голубкиной, актрисой, совсем недавно прославившейся на всю страну благодаря главной роли в фильме «Гусарская баллада».

Фатеева угадала — Андрей сразу же увлёкся, весь вечер не отходил от Ларисы, пошёл её провожать… Возможно, он ещё продолжал любить Фатееву, но поскольку их отношения зашли в тупик, нуждался в ком-то, кто мог бы стать равноценной заменой. А тут — красивая девушка и к тому же, несмотря на свою молодость, уже известная актриса.

Новый год Андрей традиционно встретил вместе с родителями, а затем присоединился к компании, где была Лариса.

Уходящий год выдался для Андрея неоднозначным. Было много хорошего — роман с Фатеевой, успех картины «Три плюс два», которую за полгода посмотрело более тридцати пяти миллионов зрителей, знакомство с Ларисой, роль Присыпкина в «Клопе», хватило и плохого — разрыв с Фатеевой, инсульт у отца, от которого тот до конца так и не оправился.

Но всё же хорошего было больше. И отец, долго пролежав в реанимации, остался жив, и на смену одной любви пришла другая.

Всё к лучшему в этом лучшем из миров…

Лариса Голубкина воспитывалась родителями в строгости.

Она рассказывала, что её мать полностью посвятила свою жизнь дочери, которую лет до двадцати пяти буквально водила за руку. Участь «маминой дочки» нелегка… Став актрисой, Ларисе пришлось постоянно доказывать родителям, что она «не такая, как все». В той среде, где она воспитывалась, об актерах сложилось далеко не самое лучшее мнение, и Лариса своим поведением ежедневно опровергала его, при этом лишая себя совершенно невинных радостей. Замыкалась в себе, всё свободное время проводила дома, сторонилась людей, короче говоря, сознательно, добровольно вела чуть ли не монашеский образ жизни. Её застенчивость доходила до того, что она не могла просто поцеловаться с партнёром во время съёмок. Стеснялась, отказывалась от ролей, а уж о съёмках в обнажённом виде (весьма, надо сказать, целомудренных в советском кинематографе) и речи быть не могло!

В отличие от матери, отец Ларисы никогда не одобрял выбора её профессии, он хотел, чтобы дочь получила «серьёзное» образование. Лариса же сначала поступила в музыкальное педагогическое училище. Учиться там было скучно, но бросить начатое дело целеустремлённая девушка не могла. Она окончила училище и сразу же поступила на музыкальное отделение Государственного института театрального искусства (ГИТИС).

Даже став популярной актрисой, Лариса не изменилась — осталась в душе всё той же примерной девочкой, чувствовавшей себя младше других и вечно испытывавшей пиетет перед взрослыми. Ей казалось, что взрослые, такие, например, как режиссёр Эльдар Рязанов, у которого она в двадцатилетнем возрасте снялась в «Гусарской балладе», это совершенно особенные люди. Подобное отношение уберегало Ларису от романов с теми, кого она считала дяденьками. Представить себе, что отношения могут выйти за пределы обычных рабочих или, скажем так — корпоративных, было невозможно.

Кому-то из актрис популярность помогала обзаводиться легионами поклонников. Кому-то, но не Голубкиной, у которой всё было наоборот. Лариса даже не догадывалась о том, что в неё, как утверждали слухи, были влюблены многие мужчины, увидевшие её в «Гусарской балладе». Ей же казалось, наоборот, что, став знаменитой актрисой, она тут же распугала обрушившейся на неї славой своих немногочисленных поклонников.

Свои отношения с Андреем Мироновым Голубкина вначале воспринимала как нечто совершенно несерьёзное, может быть, даже смешное.

Очень скоро, если не сказать скоропалительно, Андрей

предложил Ларисе выйти за него замуж. Предложение сделал по всем правилам — приехал домой к Ларисе в Собиновский проезд с огромной корзиной цветов.

Лариса отказалась. Сказала, что не хочет, да и любви взаимной между ними нет, так какой же смысл во всей этой затее? Андрей настаивал, утверждал, что любовь придёт позже. Что это было? Желание доказать матери, что он уже взрослый и всё равно возьмёт вот и женится? Или же он попросту надеялся забыться в этом браке, забыть Фатееву, успокоиться? Или действительно влюбился без памяти, но стеснялся в этом признаться? А может, надеялся, что теперь, после официально — го предложения Лариса, до сих пор сохранившая невинность, уступит его настойчивым просьбам и решится на близость?

Тянулась вся эта история довольно долго. То страсть Андрея, казалось, шла на спад, то разгоралась вновь. Пора было как-то определяться, но Голубкина всё не решалась. Больше всего ей не хотелось выходить замуж за актёра. Уже много позже Лариса поняла, что неприятие мужа-актёра было не чем иным, как спроецированным отношением её отца, считавшего всех актёров людьми порочными и ненадёжными. Примечательно и очень удивительно, что Миронов отцу Ларисы понравился, что называется, «с первого взгляда». Понравился, несмотря на свою актёрскую профессию. Наверное, родителям всё же дано какое-то особое чувство, позволяющее интуитивно определять, что для их детей хорошо, а что нет, что им подходит, а что не подходит.

И уж совершенно ничем нельзя было объяснить тот факт, что у Голубкиной сразу же установились чуть ли не дружеские отношения с родителями Андрея. Мария Владимировна и Александр Семёнович считали Голубкину своей, членом семьи и, представляя её знакомым, говорили: «Это наша Ларисочка!»

Марию Владимировну можно было понять. Во- первых, Лариса была скромницей, причём хорошо воспитанной скромницей, во-вторых, она была знаменита, то есть — «под пару» Андрею, в-третьих, она была здравомыслящей, серьёзной девушкой и, в-четвёртых, совершенно не стремилась выйти замуж за Андрея. Да и вообще не торопилась с замужеством.

Ну и конечно же Мария Владимировна отдавала себе отчёт в том, что бесконечно «ломать» сына ей не удастся. Да и жалко — родной ведь, не чужой. Если уж женитьба сына неотвратима, то пусть лучше его избранницей станет Лариса. На такую «правильную во всех отношениях» жену можно с уверенностью положиться. Не исключено, что в самостоятельной Ларисе Голубкиной Мария Владимировна видела себя в молодости.

По словам самой Голубкиной, зачастую она проводила с

родителями Андрея больше времени, чем с ним самим. И надо сказать, Лариса получала от этого большое удовольствие. Марию Владимировну Лариса воспринимала как старшую подругу. Они встречались, обсуждали различные темы, ходили на концерты и спектакли.

Однажды, когда Андрей в очередной раз спросил, почему Лариса не хочет выйти за него замуж, та решила подшутить над пылким кавалером и «призналась» ему в том, что у неё есть двое детей, близнецы, рождённые тайно в девятом классе от моряка дальнего плавания (ну чем не завязка для сериала?). Трудно представить, но Миронов поверил во всю эту дичайшую чушь и серьёзно сказал, что готов усыновить малюток. Лариса была растрогана таким отношением, но предложение так и не приняла.

Казалось, всё складывалось так, чтобы этот брак состоялся. И взаимный интерес (если не любовь) имел место, и было где жить (оба имели, как говорилось тогда, «отдельную жилплощадь»), и было на что жить, и родители с обеих сторон не препятствовали, а даже, напротив, всячески выказывали своё одобрение, и возраст совпадал (Лариса всего на год была старше Андрея), и общих интересов было море, а вот поди ж ты — не хотела Лариса выходить замуж, и ничего с этим нельзя было поделать.

Постепенно Андрей не то чтобы охладел к Ларисе, но прекратил то и дело делать предложение. Их отношениям было суждено долгое время оставаться дружескими, и вряд ли был у Андрея Миронова более понимающий его друг, чем Лариса Голубкина.

Глава 7. АКТЁР АНДРЕЙ МИРОНОВ В ТЕАТРЕ

Роман американского писателя Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» увидел свет в 1951 году и сразу же стал бестселлером. Стал, прежде всего, благодаря главному герою, Холдену Колфилду — странному юноше, который не хотел взрослеть, не хотел становиться таким, как все. Ему претила мысль о том, что он станет «работать в какой-нибудь конторе, зарабатывать уйму денег и ездить на работу на машине или на автобусах по Медисон-авеню, и читать газеты, и играть в бридж все вечера, и ходить в кино…» Смысл жизни Холден постигал, наблюдая за ней, а также искал его в книгах. В конце концов он определился: «Моё дело — ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а тут я подбегаю и ловлю их, чтобы они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи». Иначе говоря, Холден нашёл своё призвание в том, чтобы оберегать детей от скверны лживого мира взрослых. Хорошее в общем-то желание. И произведение интересное, ведь становление личности подростка, его постепенное врастание в мир взрослых интересно всем — как взрослым, так и детям.

В Советском Союзе книга Сэлинджера тоже стала чем-то вроде бестселлера. Она пришлась ко двору официальным идеологам. Они слегка сместили акценты и превратили рассказ о вечном конфликте отцов и детей в очередное доказательство моральной деградации капиталистического общества, в котором дети не хотят быть похожими на взрослых. То ли дело у нас, в стране победившего социализма. Из октябрят — в пионеры, из пионеров — в комсомольцы, из комсомольцев — в коммунисты и всё это с песнями, с песнями… Это там, за железным занавесом, люди рождаются, чтобы скатиться в пропасть (на всех ведь Холденов Колфилдов не напасёшься), а мы рождены, чтобы сказку сделать былью! Какую именно сказку, предусмотрительно не уточнялось, чтобы не снижать энтузиазма масс.

Мог ли Театр сатиры пройти мимо такого чудного произведения, да ещё прекрасно перекладывающегося в пьесу? Да ни за что! Тем более что это была как раз та самая возможность поймать одновременно двух зайцев. С одной стороны — идеологически верная пьеса, а с другой — никаких баррикад, никаких революционных матросов, никакого красноказарменного пафоса.

Без идеологии в стране победившего социализма не делалось ничего, поэтому с ней приходилось считаться всем — от дворников до министров. Поставить пьесу, не несущую в себе ничего идеологического, было невозможно. Порой вся эта идейная свистопляска приводила к совершенно непостижимым результатам. Так, например, в 1967 году по прямому указанию министра культуры СССР Екатерины Фурцевой вскоре после премьеры был снят с показа спектакль по пьесе Александра Островского «Доходное место», в котором Андрей Миронов играл Жадова. Тот самый спектакль, который был запрещён в XIX веке царской цензурой по политическим мотивам. Парадокс? Никакого парадокса: поведение обличаемых в пьесе старорежимных чиновников так перекликалось с поведением современных номенклатурщиков, что, несмотря на свою более чем столетнюю историю, пьеса казалась очень актуальной. А каким сильным, убедительным был образ Жадова, созданный Мироновым! Без него невозможно представить себе вообще всего спектакля. Жадов Миронова был не удачной актёрской находкой, плодом случайного «попадания в роль». Нет, это был Образ с большой буквы, порождение таланта. Миронов, как и полагалось по пьесе, вначале наделил своего героя набором положительных качеств, а затем, по выражению самого Островского, «тряхнул, всё и осыпалось». Но осыпалось не до конца — осталась вера в нравственную чистоту, торжество совести над подлостью, победу высокого над низменным. Миронову удалось поднять режиссёрский замысел на небывалую высоту. Именно потому старая пьеса зазвучала по-новому, свежо и остро, за что и была снята.

Но вернёмся к Сэлинджеру. Когда, в самом начале 1965 года, начались репетиции «Над пропастью во ржи», Миронов получил в нём главную роль — Холдена Колфилда, но в запасном, дублирующем составе. И опять же «но», буквально с первых же репетиций режиссёр постановки Александр Шатрин настолько высоко оценил игру Андрея, что перевёл его из запасного состава в основной. Сам Миронов вспоминал: «Я к этому совершенно не был готов, прямо скажем. Шатрин повернул мой взгляд и всего меня куда-то внутрь себя. К тому же это книга моей юности, моего поколения. Это произведение, с одной стороны, лирическое, с другой — драматическое совпадало в то время с моим собственным мироощущением. И Холден Колфилд, с его оценкой и взглядом на жизнь, его размышлениями, его пониманием правды, неправды, истины, лжи был как-то очень близок мне. Шатрин помог мне почувствовать и попытаться прожить именно вот это „что", а не „как", ощутить это „что"… а

главное, создать это из себя, а не из какого-то представления об этом. Через себя, через свою эмоцию, через свой интеллект, через своё восприятие мира. Естественно, тогда мне ещё не хватало жизненного опыта и я не — многое пережил, а фактически — ничего. Я только пережил в то время свою первую любовь, которая стала, быть может, необходимым для роли эмоциональным багажом… (Я понимал и с годами понимаю всё больше и больше — человеческая драма, горе обогащают в нашей профессии. Это ужасно, но актёр вынужден тиражировать пережитое, потому что всё время пытается удержать ту эмоцию, то ощущение, то самочувствие.) Главное, чему научил меня Шатрин — что всё надо пропускать только через себя. А для этого ты должен собой что-то представлять. Представлять и в плане интеллектуальном, и в плане духовном, и в плане душевном и сердечном, и в плане восприятия чего- то, с одной стороны, и неприятия — с другой, какой-то своей определённости, своего стержня. То, что я прочитал, например, у Михаила Чехова: „Есть секрет, который, к сожалению, не все актёры знают. Секрет этот заключается в том, что публика всегда, сознательно или бессознательно, за образом, созданным актёром, видит того человека, который создаёт этот образ, оценивает его. И от того, приняла или не приняла она этого человека, зависит возможность возникновения и сам характер связи между актёром и публикой"».

Премьера спектакля «Над пропастью во ржи», состоявшаяся в марте 1965 года, прошла «на ура». Александр Шатрин, восторгавшийся игрой Миронова не меньше зрителей, сразу же после спектакля записал свои восторги на программке и вручил её артисту на память.

Спустя полтора года, в декабре 1966-го, в Театре сатиры состоялась премьера спектакля «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», поставленного Валентином Плучеком по пьесе швейцарского драматурга Макса Фриша. Миронов играл Дон Жуана, играл так, что по окончании спектакля более получаса не мог уйти со сцены — зал аплодировал актёрам, не отпуская их.

Постановка вообще вышла удачной. Прекрасные костюмы, искусно вырисованные декорации (не надо забывать, что Плучек был и всегда оставался художником), великолепный актёрский состав и блистательный Дон Жуан — Андрей Миро — нов. Театровед Юрий Смирнов-Несвицкий сравнил плучековского «Дон Жуана» с тонким кружевом изысканных красок.

Дон Жуан в исполнении Миронова был порывистым идеалистом, надеявшимся подчинить жизнь незыблемости математических уравнений и чёткости геометрических фигур. Собственно Дон Жуанов у Миронова было три. Первый — совсем

ещё юноша, наивный, неискушённый, пугающийся жизненных соблазнов. Второй, уже взрослый — соблазнов не боится, да и сам готов соблазнить. И наконец, третий — отринувший своё бурное прошлое ради спокойствия, не пресытившийся жизнью, а уставший от неё повеса, примеряющий на себя маску учёного.

Нелегко воплотить на сцене один образ, а каково сразу три? Да так, чтобы за непременным сходством, преемственностью были видны не только различия, но и закономерность их проявлений. Миронов показывал жизнь человека на разных стадиях, вплоть до старости, а самому ему тогда было двадцать пять лет!

И ничего, справился. Да как! Советская пресса, не склонная вообще-то захваливать актёров, рассыпалась в похвалах мастерству Андрея Миронова.

«Мироновский Дон Жуан — не фришевская сложная математическая формула, не модель Дон Жуана, а он сам. — писал журнал „Театр". — Он ещё ни о чём не знает, ему всё любопытно. Для него ново познание каждой женщины, и то, что фришевскому Дон Жуану скучно, для этого — открытие. Миронов снимает с Дон Жуана многовековой опыт, по ощущениям возвращая его к дотерсодемолиновскому и домольеровскому толкованию. Это Дон Жуан из народной легенды.

Миронову-Дон Жуану плевать на сухую старуху геометрию. Она чересчур точна для него, слишком абстрактна… Тоскующий по точности и определённости, Дон Жуан в то же время всей своей жизнью на сцене опровергает идеалы, которые так красноречиво провозглашает. Он — живое отрицание тех догматов „геометрического" неприятия любви, дружбы и простой человечности, которые сам же проповедует… Дон Жуан, герой такой, казалось бы, нарочито легкомысленной комедии, олицетворяет именно эти особенности мировосприятия автора. А. Миронов играет и точно „по Фришу", и вместе с тем по-своему — задиристо и насмешливо. Его Дон Жуан неподдельно молод. Он по-юношески легко возбудим, напряжённо эмоционален; по-юношески отважно, порывисто мыслит, безоговорочно, решительно судит. Но при всём этом он ещё диалектичен, многолик и не становится „законченным, однозначным изображением".

Всё это показывает Миронов, именно показывает — весело, иронично и часто, как сказал бы Брехт, „очуждая" свою роль»[12].

Актёры бывают разными. Есть тонкие лирики, есть приверженцы драмы, могущие проявить себя лишь в вихре страстей, есть комики, вызывающие улыбку одним своим видом… Андрея Миронова нельзя было отнести к какому-то одному

актёрскому типу, загнать в узкие рамки определённого сценического амплуа. Талант актёра был многогранен, но существовала и одна общая черта, одна нить, пронизывающая всё творчество Миронова — это радость. Он был человеком-праздником, по- настоящему, без преувеличения, светлой личностью. «Актёр радуется жизни, и зрителю передается эта радость творчества, — писала критик Галина Юхтина. — Палитра мироновских актёрских красок радужная, свежая, и он пользуется ею с щедрым размахом, с влюблённостью в жизнь, он динамичен в высшей степени! Пружинисто, как прыгун на батуте, он взлетает вверх, он мячик, он властитель всей праздничной атмосферы спектакля… Местами на первый план выдвигается умение артиста использовать жест как подтекст, звучащее слово усилить словом показываемым. Миронов любит такие приёмы, пользуется ими широко».

Объективная оценка актёра невозможна без указания недостатков: «Но иногда в стремительном творческом порыве актёр теряет необходимое чувство меры (например, в эпизоде с разучиванием танца). Наверное, здесь даёт себя знать недостаточность ещё актерского опыта.

Вспоминаются слова, сказанные когда-то актёрам Театра сатиры К. С. Станиславским: „Не увлекайтесь трючками. А то очень легко, особенно в вашем театре, скатиться к ремесленничеству. А там, где в искусстве появляется ремесло, там искусству… — и конец!" Хочется надеяться, что та психологическая правда, которая отличает поведение мироновских персонажей, убережёт актёра от появляющейся подчас излишней гиперболы.

Миронов принадлежит к беспокойным натурам. Чего-то достигнув в роли, он стремится совершенствовать её и дальше, обогащая новыми красками, а иногда просто добавляя какие-то яркие чёрточки»[13].

Да, он действительно был очень беспокойной натурой. Творческая активность являлась едва ли не главным качеством актера Андрея Миронова. Он не мог играть по шаблону, как не мог останавливаться в развитии роли. Всё течёт, всё изменяется, — кто сказал, что герои пьес должны останавливаться в своём развитии? Если персонажи живые, если актёру удалось оживить их, то они непременно должны меняться. Взрослеть, умнеть, добреть… Пусть даже глупеть, но только не застывать на сцене подобно памятникам. Стагнация — враг сцены.

И учиться. Учиться у всех — у коллег, у зрителей, у самой жизни.

«На стене в моей комнате висит только один портрет, — говорил Миронов, — это портрет Вахтангова. Мои учителя — Мансурова, Захава, Раппопорт, Борисов, Любимов — вахтанговцы. Но я старался учиться у всех, с кем сталкивался, у книг, у мастеров прошлого, у своих товарищей. Ведь это процесс непроизвольный: артист впитывает в себя впечатления, ассоциации, образы и потом, в нужный момент они являются из кладовой его эмоциональной памяти. Для того чтобы быть артистом, надо, по-моему, уметь радоваться жизни, находить эту радость во всём — в природе, в искусстве и, конечно, в первую очередь — в людях»[14].

Некоторые считали Миронова самодовольным и самовлюблённым, но на деле всё обстояло не так. Как и все мастера, Андрей был крайне, до невозможности пристрастен к себе. Уж не в этом ли крылась главная причина его, без преувеличения, стремительного творческого роста?

«Искусство актёра мертво, если оно не одухотворено мыслью, — говорил Миронов. — Считаю необходимым после каждого спектакля побыть хотя бы пять минут наедине с собой, трезво оценить и взвесить, что и как сделал сегодня… Вообще стараюсь не терять чувства юмора по отношению к себе, к своим возможностям… Для меня человек, довольный самим собой, никакого интереса не представляет»[15].

Отношения актёров с режиссёрами складываются по-разному. Что греха таить, всякими бывают эти отношения. Порой соперничество двух талантов или столкновение двух бездарностей (варианты сочетаний могут быть любыми) заводит в такой тупик, что о самой постановке, послужившей причиной конфликта, забывают. Миронов, как бы ни велика была его слава, свои отношения с режиссёрами выстраивал в едином ключе. Он становился союзником режиссёра, единомышленником, проводником его идей, но проводником творческим, пропускающим режиссёрские указания сквозь призму своего таланта и никогда не упускающим возможности предложить что-то своё, причём всегда дельное. Режиссёры его любили и охотно приглашали в спектакли и картины.

В рецензии на вторую редакцию «Бани» Маяковского. поставленной Плучеком к пятидесятилетию Октябрьской революции (Валентин Николаевич любил Маяковского и охотно использовал его творчество в качестве своеобразной идеологической палочки — выручалочки). Юрий Смирнов-Несвицкий писал: «Хорошо, что Плучек встретился с молодым Мироновым. По-видимому, Плучек видит в нём и своё пройденное, и своё настоящее, и то, о чём мечтается, потому что

вводит этого актёра буквально в каждый свой спектакль и по возможности на роли программные. И в „Интервенцию", и в „Дон Жуана, или Любовь к геометрии", и вот в „Баню". Тут уж Плучек не поскупился, он дал возможность молодому актёру проявить неистребимую потребность „двигаться". „Двигаться" в начале фразы, и в конце её, и в паузе. А „мироновское движение" выглядит как своего рода протест или как вызов. Оно, так сказать, его актёрская тема, потому что выражает собой движение мысли, и хитроумный ход, и неустанный весёлый поиск. Тут Плучек обретает замечательного союзника. Этот актёр беспредельно весело и заразительно живёт в цирковой стихии, придуманной Плучеком».

Казалось бы, что можно «выжать» из Велосипедкина, да простится мне мой неуклюжий каламбур, буквально изъезженного вдоль и поперёк на советской сцене. Где только не ставилась «Баня» и кто в ней только не играл! Но талант артиста Миронова и здесь нашёл где развернуться. «Велосипедкин-Миронов и конкретен (его интонации взяты прямо из жизни, от какого-то знакомого актёру парня), и театрален, — продолжал Смирнов-Несвицкий. — Ведь перед нами чистой воды клоун. Но во-первых, это необычайно знакомый нам клоун — чуть-чуть Олег Попов, а во-вторых, это отстранённый клоун. Миронов в гротеске только слегка намекает на движения клоуна, как бы только цитирует эти движения. Вот так клоун встаёт на рёбра ботинок, как бы говорит нам Миронов и показывает, как он встаёт на рёбра ботинок (при этом улыбается в зал). Вот так, растопырив руки и покачиваясь, будто идёт по канату, как клоун смешит нас в цирке. И вновь Миронов не теряет себя, не порывает контакта с залом, как артист, он продолжает, показывая нам клоуна, улыбаться своей мироновской улыбкой. Его Велосипедкин вовсе не всегда клоун. Одно дело, когда „лёгкий кавалерист" посылает нам воздушный поцелуй и делает „гоп-ля", заставляя симпатичных девушек в красной униформе и юношей в зелёной униформе танцевать и маршировать. Это один Велосипедкин, в кепи с длиннющим козырьком, с задатками своеобразного „руководящего феерией".

Но другое дело, когда Велосипедкин уже без всяких цирковых лирических отступлений живёт в спектакле серьёзно, выполняя все предначертанные по сюжету действия, толкуя о вполне реальных вещах. Этот Велосипедкин воинственный, гневный, даже по-хорошему злой. Когда он обещает „жрать" чиновников и „пуговицы выплевывать", глаза Миронова кровожадно округляются и блестят. Такой пройдёт, пробьёт, пробьётся».

Несколько слов о добросовестной проработке текста и снова

о Миронове: «Когда-то Плучек сетовал на то, что в его старой постановке слово Маяковского не всегда звучало достаточно громогласно, точно, нацелено. Теперь слово звучит. Вновь обращусь к полюбившемуся мне Велосипедкину- Андрею Миронову. В каждой его фразе заложена мина с злободневной начинкой. Когда разъярённый Велосипедкин кричит о тупости главначпупса, то чувствуется, что Миронов имеет в виду какие-то самые „свеженькие" злоупотребления властью. Когда Велосипедкин рассказывает о фантастическом „всесоюзном съезде" по вопросу об успокоении возбуждаемых вопросов, на котором будут говорить о „щупальцах мирового империализма", то зрители смеются. Миронов очень удачно „нацеливает" текст. Многие реплики Миронова отмечены какой-то лихостью, страстью, мажором, где-то подслушанной интонацией, что, как приводной ремень, связывает нового Велосипедкина с житейским узнаваемым характером — напористого и здравомыслящего парня в защитных туристских брюках и в красном свитере»[16].

Завистники существуют всюду, в том числе и в актёрской среде. Общеизвестно, что зависть обратно пропорциональна таланту, но порой завистливыми бывают и весьма талантливые люди. Многие из коллег не могли простить Андрею его взлёта на вершину славы («Как же так, мы на сцене не первый год, заслуженные, можно сказать, люди, и вдруг откуда ни возьмись появляется этот мальчишка…»). Пошли разговоры о том, что своей всё растущей и растущей популярностью Андрей обязан Марии Владимировне и Александру Семеновичу. Родители, дескать, неустанно пекутся о своём чаде, при помощи связей и денег обеспечивая ему «зелёную улицу». И Плучек тоже неспроста так выделяет молодого актера… ох, всюду козни и интриги! Без них на сцену не пробиться, да разве только на одну лишь сцену?

Да, конечно, родители Андрея любили сына и радовались его успехам. Редко кто из родителей поступает иначе.

Да. у Марии Владимировны и Александра Семёновича были широчайшие связи в акт рекой среде. Начиная свой творческий путь чуть ли не с самых истоков советской сцены, они конечно же знали всех и все знали их. Ну и что с того? Они передали сыну свой талант, воспитали в нём трудолюбие и чувство ответственности. Вот таким был их вклад в актёрскую карьеру Андрея.

Да, Плучек хорошо относился к Миронову. Миронов был вхож к нему в дом, можно сказать, что в некотором роде они даже дружили, как старший товарищ с младшим. Что в этом удивительного? Их объединяла пламенная страсть к театру, которым они оба буквально бредили. К чему бесконечно гонять

заезженное: «Вот Симонов не взял Миронова в свой театр, а Плучек взял». Зачем везде искать протекцию? Не проще ли предположить, что у Валентина Николаевича, как друга, или пусть будет хорошего знакомого семьи, было больше времени для того, чтобы разглядеть в Андрее многообещающие задатки, которых Рубен Симонов во время одной-единственной и очень недолгой встречи мог и не увидеть.

Можно даже пойти на поводу у завистников и недоброжелателей (число которых по мере роста популярности только возрастает) и допустить, что всё так и было. Родители «пристроили» Андрея в Театр сатиры, «пробивали» ему хвалебные рецензии в прессе и прочая, и прочая… Но как же тогда быть с аншлагами на спектакли с участием Миронова? Как объяснить огромные кассовые сборы большинства фильмов, в которых он снимался? Или завистники рискнули бы утверждать, что это Мария Владимировна и Александр Семёнович, используя очередные «связи»- и «возможности», привлекали зрителей? Смешно, честное слово.

Хорошо, что есть фильмы с участием Андрея Миронова и записи некоторых его спектаклей. Любой из читателей этой книги может, если ещё не видел, посмотреть хотя бы «Бриллиантовую руку» или «Безумный день, или Женитьбу Фигаро». Все вопросы и домыслы, связанные с карьерой, построенной на протекциях, сразу же отпадут. Просто не смогут не отпасть.

И конечно же Плучек, как художественный руководитель театра, не мог не привечать и не любить актёра, на которого шёл зритель! Да какое там «шёл»! Просто валом валил. Разумеется, по-настоящему талантливые и ответственные (а Миронов при всей своей внешней лёгкости был очень ответственным человеком) актеры любимы всеми режиссёрами. Ведь они, эти актеры, составляют своеобразный «золотой фонд» театра, являются гарантами общего успеха. Да каждый худрук, каждый режисер просто кровно заинтересован в поисках талантов и создании им возможностей для самореализации. Иначе не бывает.

Иначе бывает только смешно — читать акгёрские воспоминания, в которых с горечью и надрывом (как же без надрыва рассказать о себе?) повествуется о том, как истинная кладезь всех талантов по вине злого режиссёра была вынуждена два десятка лет играть в массовке. Причиной такого неблаговоления обычно называют происки врагов или же приплетают сексуальные домогательства, в которых режиссёру, разумеется, было отказано. Сразу возникает вопрос: а по какой такой причине кладезь талантов из года в год покорно выходила в массовку, на задний, так сказать, план? Не крепостное ведь

право управляет театром — любой актёр или любая актриса вольны уйти из театра, когда им заблагорассудится. Насильно никто никого не держит. Другое дело, если «кладезь талантов» хорошо понимает, что и в любом другом театре она дальше третьестепенных ролей не продвинется. Тогда и рыпаться нечего, шило на мыло менять — только время терять.

Сейчас уже невозможно представить себе истории отечественного театра без блистательной плеяды героев Андрея Миронова. Присыпкин, Жадов, Холден Колфилд, Фигаро, Хлестаков, Алик, Леня Шиндин…

Его герои были своеобразными хотя бы тем, что все они, даже отрицательные типажи, были весёлыми и ироничными. И в каждом угадывались ростки доброты… Если попробовать охарактеризовать мироновских героев одним словом, то можно сказать, что все они были располагающими. Да- да, они располагали к себе с первого взгляда, притягивали, манили и понемногу раскрывались перед зрителем. Зритель немел от восторга… Миронов играл самозабвенно, с полной отдачей, но без надрыва, без истерии, лишь определённая порция шального безрассудства доставалась его героям. Андрей обладал превосходным чувством меры и никогда не переходил в своей игре, нет, лучше сказать — в своём творчестве границ дозволенного. Дозволенного не установками свыше, а собственными понятиями о том, что можно и чего нельзя. Раскованный и немного даже дерзкий с виду Андрей был очень деликатным и тонко чувствующим человеком.

Игра Миронова отличалась богатством пластики, подлинным буйством жеста. Уникальная, гармонично сочетающаяся с образом, легко узнаваемая и совершенно недоступная копированию манера. Своеобразная изюминка актёрского дарования штрих, без которого впечатление не было бы таким полным. И эта его энергетика, неиссякаемая, бьющая через край, сразу же передающаяся всем — и актёрам, и зрителям.

Неправы те, кто считает, что Миронов был способен лишь рассмешить зал. Нет, он заставлял зрителя задуматься, сопереживать, делал его сопричастным действию, разворачивающемуся на сцене. Только актёр умный, образованный, думающий и правильно понимающий задачи своего искусства, способен на подобное. Да, к актеру Миронову рано пришла творческая зрелость, но она была им заслужена, можно даже сказать — заработана на сцене.

Приведу одно из высказываний Плучека о Миронове:

«Сначала мы звали его Андрюшей, потом Андреем. а теперь он для нас — Андрей Александрович. Своими последними

работами Миронов заставил относиться к себе как к зрелому мастеру»[17].

Роль Фигаро была впереди…

«Смотрите, вот он, апофеоз Фигаро, его „играют" сами зрители, провоцируемые театром, они рукоплещут блеску его костюма, и улыбки, и ждут обещанного — комедии, — написала в своём очерке, посвященном Андрею Миронову, театральный критик Людмила Баженова. — Комедия будет, будут фантастические розыгрыши и рискованные переодевания, наказанный порок и осчастливленная добродетель, но с первых сцен начинается разоблачение легенды беспечального и неунывающего Фигаро, каким мы привыкли видеть его на оперной сцене.

Улыбка Фигаро-Миронова всякий раз другая и всякий раз — маска. Маска, туго и навсегда пригнанная, маска тревоги и оскорблённого достоинства, сомнения и неуместного для слуги раздумья. Он надел её, должно быть, ещё тогда, когда последний раз захлопнулись за его спиной тяжёлые ворота тюрьмы и, „предоставив дым тщеславия глупцам, которые только им и дышат, а стыд бросив посреди дороги, как слишком большую обузу для пешехода, заделался бродячим цирюльником"».

«Первый шаг мудрости — нападать на всё, последний — переносить всё», — заметил Георг Лихтенберг.

Итак, в руках — бритвенный прибор, английский ремень и ключи от замка. Впрочем, ни того, ни другого, ни третьего нет у мироновского Фигаро: он слишком блестящ для таких прозаических вещей, да и не нужны они герою Миронова.

Режиссёр Валентин Плучек и исполнитель главной роли индивидуализируют личность Фигаро, это не только представитель входящего на историческую арену третьего сословия с его созидательной силой, жизнелюбием, энергией. Это ещё и человек, потерпевший крушение во всех своих общественных и творческих начинаниях, умудрённый, познавший ограниченность возможностей раскованного интеллекта в этом замкнутом мире масок.

И всё-таки душа Фигаро жива! Израненная, заточенная в душную блестящую оболочку неунывающего ловкача, она бьётся, светится в умных глазах, в хитром выражении губ, в том, что он ещё находит силы пародировать самого себя, своё положение в доме сиятельного графа, в неизбывном артистизме натуры. И ещё — он любит! Трепетно, грустно, замирая от благоговения и страха за своё непрочное, последнее счастье, удивляясь своему юношескому трепету и боясь оскорбить живое, настоящее в себе пышными знаками этикетного ухаживания»[18].

Были и другие мнения. Так, например, театровед Наталья Крымова, автор масштабного труда «Имена. Рассказы о людях театра», осталась недовольна как игрой Андрея, так и всем спектаклем в целом. «Конечно, именно А. Миронов должен был играть Фигаро, — писала она. — Он и играет — так. как может играть обаятельный, талантливый молодой актёр, но вовсе не обязательно А. Миронов. Миронов, нет сомнения, мог играть гораздо лучше — смелее, резче, определённее Не берёмся подсказывать, в чём и как должна была проявиться демократическая сущность натуры Фигаро, но тот чуть „салонный" стиль, который так отвечает образу Графини (и в котором, что самое главное, В. Васильева даёт тонкий и живой рисунок характера), этот стиль для Фигаро — как платье с чужого плеча.

Какая-то робость будто овладела актёром, и, как и следовало ожидать, наиболее уязвимым местом роли оказался знаменитый монолог Фигаро в последнем действии. Что и говорить, это трудный момент — три страницы текста, вдруг, под финал, останавливающие действие. Тут и Фигаро какой- го новый, и Бомарше, про которого говорили, что он дает королю пощёчины, стоя на коленях, сам Бомарше выпрямляется, встаёт во весь рост и удары наносит уже стоя. Всё это, правда, как и полагается в комедии, происходит по тому лишь поводу, что Фигаро заподозрил свою невесту в сговоре с Графом… Так или иначе. Театр сатиры свой вариант предлагает очень вяло. Как ни странно, и он воздвигает тут „четвертую стену", на этот раз совсем неуместную — она заглушает смысл пьесы, оставляет как бы неозвученным" её кульминационный, главный момент…»[19].

Премьера спектакля «Безумный день, или Женитьба Фигаро» состоялась в апреле 1969 года. Аншлаг радовал, но для многих актеров, занятых в спектакле, он был неожиданностью. Далеко не все поддерживали Плучека в его стремлении поставить на сцене театра весёленькую пьесу из французской жизни «допотопного», XVIII века. Однако Валентин Николаевич в очередной раз доказал всем, что он знает, как, что и когда нужно ставить. И знает, кому какую роль дать.

К слову сказать, ко всем своим постановкам Плучек относился очень серьёзно, вплоть до того, что собственноручно рисовал эскизы мизансцен. Репетировал Валентин Николаевич обстоятельно, вникая во все детали, заставляя актёров повторять одну и ту же сцену до бесконечности. Нет, не до бесконечности, до совершенства. Актёры не роптали, или, во всяком случае, не выказывали Плучеку недовольства. Дисциплина в его театре была жесткий — не то что пропустить репетицию, опоздать на неё было

немыслимо.

Разумеется, изрядной долей своего успеха известная пьеса Бомарше была обязана Андрею Миронову, галантному, ироничному, утончённому, смелому, проницательному и влюбленному. Любовь правит миром и любовь правит спектаклем.

Миронов в роли Фигаро предстал перед зрителями подлинным Мастером, можно даже сказать — корифеем сцены. Его зрелое, отточенное, отшлифованное мастерство брало в плен сразу же, с первой минуты. Это был спектакль Андрея Миронова, и недаром в прелюдии к спектаклю церемониймейстер торжественно вручал Фигаро розу, подобно тому, как царям вручают скипетр, а маршалам — жезл.

Плучек учитывал всё, мелочей для него не было. Спектакли, поставленные им, являли собой цельное гармоничное действо, песню, из которой нельзя было выкинуть ни единого слова, ни единой ноты. Всё — от роскошных костюмов и прекрасных декораций до волшебной музыки Моцарта, безукоризненно сочеталось с блестящей актёрской игрой. Какое счастье, что была записана телевизионная версия спектакля, которая сохранилась до наших дней!

Впрочем, достаточно пока о театре. Пора перейти к кинематографу.

Глава 8. АКТЁР АНДРЕЙ МИРОНОВ В КИНО

Одни считают театр и кино абсолютно схожими видами искусства, основывая свою точку зрения на том, что в кино, как и в театре, есть актёры, есть режиссёры и есть пьесы-сценарии. Другие же находят, что между театром и кино лежит огромная пропасть, ведь любой театр абсолютно реален, осязаем, достоверен. Действие разворачивается перед зрителями, всякий раз оно проигрывается вживую, можно сказать — проживается актёрами, не оставляя после себя ничего материального, кроме разве что программок (телеспектакли как пример своеобразного «симбиоза» камеры и сцены лучше не рассматривать вообще, потому что отдельным видом искусства они не являются).

Пусть даже спектакль рассказывает о совершенной небывальщине, но всё равно действие разворачивается прямо под носом у зрителей и оттого оно полностью реально. У театрального актёра всегда есть контакт с залом, к залу можно обратиться, можно почувствовать его реакцию, а можно и вовлечь его в спектакль полноправным участником.

В кино это невозможно. В кино актёр и зритель разделены между собой объективом камеры. Камера неживая, в процесс творчества её не вовлечёшь. В кинематографе актёру приходится ориентироваться на указания режиссёра и на свои собственные впечатления. Без зала тяжело, но зато неудавшийся эпизод можно переснять, и в этой-то возможности многократно (в соответствии с бюджетом, разумеется) переигрывать, оттачивая каждую деталь до совершенства, и кроется главное, с актёрской точки зрения, достоинство кинематографа. Зрителю предъявляется действие, записанное на плёнку, используя современные технологии, его можно сделать объёмным, но «оживить» его нельзя. Если, конечно, не удалось оживить в процессе съёмки. Большинство актёров сходится на том, что сниматься в кино тяжелее, чем играть на сцене. Но тем не менее снимались, снимаются и будут сниматься, ведь помимо заработков кино приносит и славу. Большую славу, ведь аудитория спектакля и аудитория фильма — совершенно несопоставимые понятия.

В июне 1964 года Миронов получил от режиссёра Георгия Рошаля приглашение на пробы в картину «Год как жизнь». Приглашение было очень перспективным. Это в наше время фильм, который был экранизацией романа Галины Серебряковой «Похищение огня», рассказывающего о жизни и деятельности

молодых «основоположников» Карла Маркса и Фридриха Энгельса, забыт. И в целом, надо сказать, забыт заслуженно. Несмотря на блестящий актёрский состав (Карл Маркс — Игорь Кваша, Фридрих Энгельс — Андрей Миронов, Женни Маркс — Руфина Нифонтова, Бакунин — Валерий Золотухин, Веерт — Василий Ливанов, Жанетта — Ариадна Шенгелая, Жюль — Никита Михалков), фильм получился скучным, неинтересным, но зато — идеологически верным.

А что означало тогда сняться в идеологически верной картине? Какие блага это приносило'

Во-первых, благоволение «верхов». Центральный Комитет КПСС у Комитет государственной безопасности, Министерство культуры и ряд других инстанций могли буквально одним словом перечеркнуть карьеру любого артиста, наложив запрет на его появление на экране. И было тому множество примеров. Неосторожно ляпнул что-то в кругу друзей? Позволил себе отказаться от роли комиссара, да ещё и назвал её «унылой»? Не стал осведомителем, сославшись на занятость? Так вот тебе занятость! Получай!

Во-вторых, множество хвалебных рецензий в прессе. Марксом и Энгельсом можно только восторгаться. Соответственно следует восторгаться и мастерством актёров, воплотивших «бессмертные образы» на сцене или на экране.

В-третьих, множество наград на различных социалистических кинофестивалях. Если уж совсем повезёт, то исполнителям главных или «ключевых» ролей можно и Государственную премию получить. Награды в Советском Союзе давались не столько за блестяще сыгранные роли, сколько за «правильные».

И в-четвертых, участие в картине «Год как жизнь» сулило «халявную» возможность выезда за границу, пусть даже и в Германскую Демократическую Республику.

Но всё же, всё же.

О чём был фильм? И почему такое называние — «Год как жизнь»? Дело в том, что в нём (как и в романе, положенном в основу сюжета) рассказывалось об одном годе жизни Маркса и Энгельса в период европейской революции 1848–1849 годов.

Претендентов на роль Энгельса было много, но в итоге роль досталась Андрею, утверждённому «с первой пробы». Для сведения — до Миронова на эту роль «пробовались» такие известные или ставшие известными актёры, как Владимир Ивашов (Алеша Скворцов в «Балладе о солдате»), Василий Лановой (Павел Корчагин в одноимённом фильме), Никита Подгорный (Ганя Иволгин в «Идиоте»), Николай Волков-младший (артист драматического Театра на Малой Бронной, ещё не

снявшийся ни в одном из фильмов), Анатолий Ромашин (Феликс Дзержинский в фильме «Именем революции»), Вячеслав Невинный (молодой чекист Сергей Зайцев в «Испытательном сроке»), Александр Белявский (к тому времени уже снявшийся в нескольких фильмах, но не сыгравший ещё ни одной большой роли), Василий Ливанов (Саша Зеленин в «Коллегах») и Валерий Гатаев (актёр Калининского (Тверского) драматического театра, впоследствии прославившийся ролью Фрола Курганова в одном из самых популярных советских телевизионных сериалов «Тени исчезают в полдень»).

Проба Миронова оказалась настолько удачной, что уже спустя несколько дней он был утверждён на роль и в середине августа 1964 года вместе со съёмочной группой отправился в ГДР.

За границей жили вольготно, завершая каждый съёмочный день шумными актерскими застольями. Чем ещё развлечься в командировке? Часто подшучивали друг над другом. Так, например, Игорю Кваше Миронов и Ливанов однажды завели будильник так, чтобы тот зазвонил спустя несколько минут после того, как уставший от съёмок и выпитого актёр рухнул в постель. Дисциплина есть дисциплина — Кваша встал по звонку и начал собираться на съёмки. Чуть позже за дверью раздался хохот…

Миронов и Ливанов были главными шутниками в съёмочной группе. За неимением подходящего объекта могли подшутить и друг над другом. Однажды, уже на «Мосфильме», где велись павильонные съёмки, Миронов стащил «реквизит» — круглую сургучную печать и ухитрился подсунуть её Ливанову под видом шоколадки. Андрей вёл себя настолько убедительно (артист же, мастер!), что Ливанов, не чувствуя подвоха, положил угощение в рот и попытался пожевать. Радости Миронова (а радовался он всегда взахлёб, совершенно по- детски) не было предела.

Спустя некоторое время, когда Андрей позабыл про розыгрыш с сургучом, Ливанову удалось отыграться. В воскресенье, 7 марта (как раз накануне «официального» дня рождения Андрея), Ливанов позвонил ему рано утром и от имени Рошаля вызвал на «Мосфильм», сказав, что режиссёр, потерявший много времени по болезни, решил устроить сегодня «внеплановые» съёмки и не желает слышать ничьих отговорок. Миронов попался на удочку и вскоре уже объяснялся с мосфильмовским сторожем, который утверждал, что сегодня, в выходной день, да ещё накануне женского праздника, на киностудии никого нет. Впрочем, Андрей не обиделся — розыгрыш был хоть и жестоким, но справедливым. Око за око, зуб за зуб, шутка за шутку.

А вот что вспоминал актёр Игорь Кваша: «Мы познакомились с Андреем в 1964 году на съёмках картины „Год как жизнь". Я

играл Маркса, оп — Энгельса. В то время, когда снималась картина, Андрей хотел поехать в Швецию, нужно было собрать какие-то документы, характеристику… И Андрюша сочинил о себе характеристику, которая заканчивалась такой фразой: „В данное время снимаюсь в главной роли Фридриха Энгельса в фильме «Карл Маркс» ". Мы потом долго над этим смеялись.

Андрей был невероятно доверчив и поэтому легко поддавался на всякие розыгрыши. Вот, к примеру, один из них: когда снимался эпизод, где Энгельс приезжает домой к Марксу, то по сценарию дети должны были бежать и кричать: „Дядя Энгельс, дядя Энгельс приехал!" Мы с Васей Ливановым подучили их, и они кричали: „Дядя Энглист приехал! Андрей не выдерживал, начинал хохотать, и съёмки срывались».

Миронов закончил сниматься в роли Энгельса и сразу же получил новое предложение от режиссёра Эльдара Рязанова, подбиравшего актёров в свою новую комедию «Берегись автомобиля». Андрею предстояло сыграть жуликоватого торгаша Диму Семицветова. Другому актёру Театра сатиры, Анатолию Папанову, досталась роль тестя Семицветова — брутального хама со «звучной» фамилией Сокол-Кружкин. Пробы прошли удачно, препятствие виделось Рязанову лишь в том, что актёра, только что «воплотившего в жизнь» (это обычные роли играли, а бессмертные образы основоположников «воплощали в жизнь») образ Фридриха Энгельса, могли попросту не утвердить в роли жулика и прохвоста.

А роль была как раз для Миронова. Рязанов сам признавался, что Семицветова они с соавтором Эмилем Брагинским выписали «весьма однокрасочно», и потому им был нужен актёр, способный не просто сыграть то, что написано в сценарии, но и обогатить роль своей индивидуальностью, выдумкой и мастерством.

Опасения режиссёра, к счастью, оказались напрасными — Миронова утвердили без проблем. А вот за исполнителя главной роли благородного вора Юрия Деточкина Иннокентия Смоктуновского, недавно сыгравшего в картине «На одной планете» самого Владимира Ульянова-Ленина, Рязанову пришлось побороться. Против был не кто иной, как сам председатель Государственного комитета по кинематографии СССР Алексей Романов. «Исполнитель роли Ленина не может играть преступника!» — стучал по столу «министр». «Это не преступник, а самый что ни на есть положительный персонаж!» — настаивал Рязанов и победил в споре.

Победить-то победил, но сразу же после Романова режиссёру пришлось убеждать Смоктуновского, который попробовал было в самый последний момент отказаться от участия в картине,

сославшись на свою большую занятость в Ленинградском Большом драматическом театре и проблемы со здоровьем. Ничего, Рязанов и тут справился — другого исполнителя главной роли ему искать не пришлось.

Андрей мечтал о собственном автомобиле, копил деньги, которых всё время не хватало, потому что он не стеснялся в тратах, и поэтому на съёмках рязановской картины решил совместить полезное с приятным — взять несколько уроков вождения. Первый блин вышел комом: сдавая назад. Андрей врезался в торговый ряд (как раз снимался эпизод, в котором Папанов торговал на рынке). Обошлось без жертв, никто не пострадал.

Машину «Волгу», ГАЗ-21, такую же, как в фильме «Берегись автомобиля», Миронову удалось купить лишь весной 1969 года, одолжив довольно крупную сумму у одного из знакомых, богатого столичного реставратора Александрова, у которого на углу Садового кольца и Калининского проспекта была мастерская, оформленная, разумеется, как государственная, но фактически своя. Отставной чекист Александров специализировался на старинных иконах.

Деньги он Андрею дал. Уже вернув долг, Миронов узнал от кредитора, что на самом деле он брал взаймы у своего отца. Александр Семёнович, видимо, считая, что не стоит слишком баловать взрослого сына, не пожелал открыто дать Андрею деньги и прибёг к услугам посредника.

Фильм «Берегись автомобиля» вышел в прокат сразу после майских праздников 1966 года. Зрителям он понравился настолько, что по данным опроса, который проводил среди своих читателей журнал «Советский экран». Иннокентий Смоктуновский был признан лучшим актёром 1966 года. Фильм получил несколько зарубежных наград, но ни одной советской.

Звёздный час приближался, приближался и настал!

Только поначалу никто, включая и самого Миронова, не мог предположить, чем обернётся для актёра роль другого жулика (ох уж это прилипчивое киношное амплуа!) — Гены Козадоева по кличке Граф.

Всё началось в феврале 1968 года, когда Андрей получил очередное предложение сняться в кино от самого кассового режиссёра советского кинематографа Леонида Гайдая.

В то время Гайдай снимал хит за хитом, откровенно слабые картины будут у него гораздо позже. Вся страна по многу раз смотрела гайдаевских «Самогонщиков», «Операцию "Ы" и другие приключения Шурика» и «Кавказскую пленницу», Гайдай снимал зрелищные, динамические, эксцентрические и очень смешные

комедии.

«У Гайдая был очень кропотливый отбор материала, — вспоминал композитор Александр Зацепин, постоянный творческий партнёр режиссёра. — И конечно, монтаж. Очень многое из того, что было снято, он сам выбрасывал. Но многое у него отнимали насильно. Помню, что в „Кавказской пленнице" была чудесная панорама товарища Саахова снизу вверх: сапоги, военные брюки, китель, рука, засунутая за китель, — точно Сталин. Доходим до головы — товарищ Саахов. В просмотровом зале стоял гомерический смех, но в Госкино этот кадр безжалостно вырезали и смыли негатив. Много таких гайдаевских замечательных деталей исчезло навсегда»[20].

В новой картине мастера, «Бриллиантовой руке», рассказывающей о простом советском человеке, которого судьба свела с шайкой контрабандистов. хотели сниматься многие актёры, в том числе и Георгий Вицин, один из самых любимых актёров Гайдая. Вицин тоже пробовался на роль Козадоева, но худсовет утвердил Миронова. Драматург Морис Слободской, один из авторов сценария «Бриллиантовой руки», почему-то нашёл нужным сказать: «Миронову в кино не везёт. Убеждён, что Гайдай сделает из него комедийного актёра».

В «Бриллиантовой руке» Миронов играл с небывалым вдохновением и по своему обыкновению импровизировал на каждом шагу. Роль Козадоева ему очень нравилась. Гена в исполнении Андрея стал центральной фигурой картины, чуть ли не tё «символом». Кстати, «фирменный» жест Гены, то самое горделиво — независимое откидывание головы назад, Гайдаю предложил Миронов.

Гайдай никогда не отмахивался от хороших советов. Так. например, по совету Юрия Никулина он вставил в эпизод на теплоходе песню «Остров невезения» в исполнении Миронова. Так Андрей в очередной раз доказал всем, что не лишён музыкального дарования. Кстати, ему самому больше нравилась никулинская песня «А нам всё равно». Он даже с оттенком печали говорил Никулину: «Вот твою песню, Юра, народ петь будет, а мою — нет».

Андрей ошибался: сразу же после выхода фильма в прокат пород «подхватил» обе песни. А тут ещё постаралась единственная в Советском Союзе фирма грамзаписи «Мелодия», экстренно выпустив гибкую пластинку с песнями из «Бриллиантовой руки». Эта пластинка у певца Андрея Миронова была первой, но не последней.

Абсурдная, совершенно безыдейная песня — этот «Остров невезения». И как только её вообще выпустили в свет в то время?

Чему могли научить строителей коммунизма эти «несчастные люди- дикари, на лицо ужасные, добрые внутри»? Однако «Остров невезения» стал суперхитом.

Сделаю маленькое отступление, чтобы упомянуть о человеке, у которого Андрей Миронов, как певец, многое почерпнул. В основном, те уникальные черты, которые были присущи старым, ещё дореволюционным шансонье.

Жил в Одессе старый артист Лев Маркович Зингерталь (Лейб Зингер), начавший свой долгий творческий путь ещё в девяностых годах XIX века. Он был един во многих лицах — писал тексты и музыку, исполнял куплеты и песни, играл на скрипке (виртуозно играл!), мог выбить чечётку… Вспомните Бубу Касторского из «Неуловимых мстителей», и вы получите хотя бы некоторое представление о сценической деятельности Льва Зингерталя.

Тринадцатый ребёнок в бедной еврейской семье так хотел стать артистом, что подростком сбежал из дома вслед за посетившим их местечко бродячим цирком. Начинал как цирковой артист-универсал, но уже в семнадцатилетнем возрасте определился с жанром и начал выступать в качестве куплетиста-сатирика, исполняя куплеты и песенки собственного сочинения. Не имея никакого образования и нигде никогда не учась (учился он у жизни, наблюдая за собратьями-актёрами), Лейб тем не менее, что называется, «вышел в люди». Найдя, что «Лейб Зингер» звучит не слишком впечатляюще, он изменил имя на Лев, а к фамилии, «облагораживая» ее, добавил окончание «таль».

Он был и комиком, и трагиком, он был — Лев Зингерталь! В начале XX века популярность артиста выросла настолько, что у него развелось множество самозваных дублёров. Их было столько, что самому Зингерталю приходилось писать на афишах своё имя с добавлением слова «настоящий».

После войны Лев Маркович уже не выступал — давал о себе знать возраст, но совсем со сценой расстаться не мог. Он работал билетёром в одесской филармонии. Зимой сидел в «главном» здании на пересечении Бунина и Пушкинской, а летом — в Летнем театре (так называлась концертная площадка в городском саду на Дерибасовской). Зингерталя знали все — и Вертинский, и Утёсов, и Миронова с Менакером… Не просто знали, но и уважали как старейшину, можно сказать — патриарха отечественной эстрады. Когда Льву Марковичу исполнилось девяносто лет, его поздравлял чуть ли не весь актёрский мир как от лица организаций (Всероссийское театральное общество. Москонцерт, Ленконцерт, Одесская киностудия), так и лично. Но лучшим поздравлением стала телеграмма известного одесского актёра Дмитрия Кара- Дмитриева, в которой было написано: «Ах

какая чудесная жизни деталь, что в Одессе живёт до сих пор Зингерталь».

Андрей Миронов не раз общался с Львом Марковичем и многому у него научился.

Глядя на непринуждённую и изящную игру Андрея, невозможно догадаться о том, что во время съёмок «Бриллиантовой руки» актёру приходилось нелегко. Дело в том, что его мучила экзема, кожное заболевание, сопровождавшееся сильным зудом. Андрей нервничал, порой срывался, и те, кто не знал о причине подобного поведения, считали его избалованным и заносчивым. Зуд усиливался от грима, да костюм с водолазкой по летней бакинской жаре («заграницу» снимали в столице Азербайджана) был не самой подходящей одеждой. Порой Андрей не мог заснуть всю ночь — так чесалось тело. Но тем не менее к началу съёмок он неизменно появлялся на съёмочной площадке. Бодрый, весёлый, подшучивающий над товарищами…

Надо сказать, что шутки Андрея по-прежнему нравились далеко не всем. С Нонной Мордюковой, исполнительницей роли управдома, дело доходило чуть ли не до открытых стычек. Андрей упрекал Нонну в недостатке культуры, а она высмеивала его как великовозрастного маменькиного сынка, иронизируя над тем, что Андрей очень часто звонил со съёмок Марии Владимировне. То, что сын перешагнул за четвертьвековой возраст, жил отдельно и был знаменит, значения не имело — любящая мать по-прежнему пыталась контролировать каждый его шаг.

Подобно всем мастерам (ведь самоуверенными бывают только бездари и неумехи), Андрей в глубине своей беспокойной души сомневался — удался ли ему Гена Козадоев или нет? В одном из интервью, данных в канун Нового 1969 года, он сказал, когда речь зашла о «Бриллиантовой руке»: «Фильм этот — кинокомедия. Цветная музыкальная кинокомедия. Играю я внешне блестящего молодого человека, который избирает неправильный путь в жизни и попадает всё время в какие-то нелепые ситуации. Роль трагикомическая и эксцентрическая… Пение, танец, что очень мне близко, и в то же время — тщательно выписан ещё в сценарии характер героя. К тому же полное взаимопонимание между мной и режиссёром, на съёмках атмосфера непосредственности, импровизации. „Бриллиантовая рука" выйдет на экраны в начале 1969 года, и все мы очень волнуемся: как примет зритель эту картину?»[21].

И что это за проклятие: «Чтоб ты жил на одну зарплату!»? Разве советским людям мало платят?

Подсуетились «активисты» из революционного Ленинграда,

посмотревшие картину во время «предварительного» показа. Они написали гневное письмо не кому-нибудь, а Петру Демичеву, секретарю Центрального Комитета КПСС, ведавшему всей культурой Советского Союза. В культуре Демичев вообще-то разбирался слабо, по образованию он был химиком-технологом, но это не помешало ему несколько лет спустя пересесть в кресло министра культуры СССР. Для сведения — это было понижение, ибо должность секретаря Центрального Комитета КПСС по негласной советской табели о рангах котировалась выше министерской. Разве что министры обороны и внутренних дел, а также председатель комитета государственной безопасности стояли выше «обычного» секретаря, не являвшегося членом Политбюро Центрального Комитета КПСС. В письме картина характеризовалась как «идеологическая диверсия».

Демичев в тонкости вникать не пожелал, найдя этот вопрос не соответствующим его высокому рангу, и «спустил» кляузу в Главное управление художественной кинематографии, откуда она попала на стол к генеральному директору киностудии «Мосфильм» Владимиру Сурину. Надо сказать, что Сурин был далеко не самым вредным начальником в советском кинематографе. Гайдаю удалось отстоять свою картину.

О, каким сногсшибательным оказался триумф «Бриллиантовой руки»! Картина побила рекорд «Кавказской пленницы», собрав небывалое доселе в истории советского кинематографа количество зрителей — семьдесят шесть миллионов семьсот тысяч человек!

Театровед и критик Константин Рудницкий писал об Андрее: «Миронов вносит в кинокомедию особый, театральный привкус актерской импровизации. Даже если вы опытный зритель и понимаете, что каждый эпизод снимался несколько раз, что были „дубли", более или менее удачные, пока режиссёр не остановился вот на этом варианте и не включил его в фильм, все равно вас не покидает ощущение только что, сию минуту найденной актёром позы, внезапного „сбоя" уверенной походки, вдруг озадаченного моргания глаз, вдруг плаксивого выражения лица, вдруг угаданной смены интонаций. Приходилось читать статьи, в которых Миронова хвалили за эту импровизационность, за то, что в его актерских созданиях ощутим, говоря словами Маршака, „весёлый жанр черновика". Однако связывали „кажущуюся неряшливость манеры" с тем, что у Миронова якобы нет „идеальной чистоты линий".

Это — заблуждение. Весь „фокус" Миронова состоит именно в том, что идеальная чистота линий и безукоризненное благородство внешней формы — мимической, пластической,

интонационной — сохраняют у него свежесть сиюминутной находки, внезапность актёрской шалости, непринуждённость озарения, простоту и лёгкость случайной догадки»[22].

Андрей попадал не во все картины, куда «пробовался». Так, главная роль в картине Марлена Хуциева «Июльский дождь» ему не досталась. Вышло как когда-то в Театре Вахтангова — Миронову удалось рассмешить Хуциева так, что тот был вынужден, по его собственному признанию, «уползти в другую комнату», но роль в итоге досталась Александру Белявскому, тоже, кстати говоря, в то время бывшему актёром Театра сатиры.

Если бы не Валентин Плучек, то у Миронова был бы успех и на телевидении. Весной 1966 года Андрей стал ведущим новой юмористической передачи «Кабачок „13 стульев"», которая сразу же полюбилась зрителям. Идею передачи подал Александр Белявский, недавно вернувшийся из Польши со съёмок сериала «Четыре танкиста и собака». Идея понравилась режиссёру телевидения Георгию Зелинскому, который был женат на актрисе Театра сатиры Зое Зелинской. Первый вариант передачи под названием «Добрый вечер!», в котором персонажи обходились без имён, вёл Белявский, но вскоре он уволился из Театра сатиры, заодно покинул передачу и перешёл в Театр — студию киноактёра. К моменту ухода Александра передача уже называлась «Кабачок „13 стульев"». Костяк завсегдатаев «Кабачка» составляли актёры Театра сатиры. Спартак Мишулин был паном Директором, Ольга Аросева — пани Моникой, Борис Рунге — паном Профессором, Зиновий Высоковский — паном Зюзей, Вадим Байков — паном Вотрубой, Роман Ткачук — паном Владеком, Юрий Соковнин — паном Таксистом, Зоя Зелинская — пани Терезой, Наталья Селезнёва — пани Катариной, Валентина Шарыкина — пани Зосей, Владимир Козел — паном Беспальчиком… Всех сразу и не перечислить.

На освободившуюся роль ведущего Зелинский пригласил Миронова. Андрей согласился, но уже через два выпуска покинул «Кабачок», уступив место Михаилу Державину. Скорее всего на Миронова повлиял Плучек, считавший «Кабачок» воплощением пошлости и дурного вкуса. Андрей дорожил расположением мэтра и конечно же не собирался рисковать своим статусом в театре ради «должности» ведущего в «Кабачке».

Правда, были у Андрея и телевизионные успехи. Например, Борис Андреевич в спектакле «Возвращение» по тургеневской повести «Два приятеля» и Грушницкий в «Страницах журнала Печорина» по «Герою нашего времени» Лермонтова. О его игре в телевизионном спектакле «Между небом и землёй» актёр и режиссёр Михаил Козаков написал так: «Мне понравилась эта

работа. Я видел её дважды: премьеру и через три недели повторный показ… Миронов не нуждается в моих комплиментах: он играет много и успешно. И тем не менее, на мой взгляд, эта роль для него не проходная.

Здесь мы видим грустного, умного, ироничного Миронова, Миронова размышляющего, Миронова, не торопящегося с выводами…

Когда его герой вернётся в Москву и пройдёт этапы разочарований в сцене с Микой, увидит другого, талантливого трубача на своём месте, услышит от сына про второго папу, он, конечно, поспешит… Куда? Естественно, к маме… Но и мама, его мама, оказывается, за это время, по воле Токаревой, ещё раз стала бабушкой. У его сестры родилась дочка, и всем, в том числе и его маме, не до него. И вот тут мы увидим постепенно подготовленный предыдущими сценами новый виток телеспектакля. Кто во всём виноват? Герой Миронова? Да. Но только ли он? Нет, не только. И спектакль откроет свою главную мысль о необходимости внимания людей друг к другу, о недостатке этого внимания. Спектакль становится неоднозначным»[23].

Глава 9. ЛЮБОВЬ — НЕ КАРТОШКА…

Любовь — не картошка,
Не бросишь в окошко,
Она всех собою манит…
Сначала забвенье.
Потом наслажденье,
Потом поясница болит…
Сухоты, ломоты, и нету охоты
Вершить до конца жизни тур!
Но всё же, о Боже, мы лезем из кожи
И все мы кричим:
«Vivat L'Amour!»
Что двигает мир весь, хочу вас спросить?
Любовь, Любовь, Любовь!
О чём я ночами тихонько грущу?
Любовь, Любовь, Любовь!
Что пару лошадок заставит заржать?
Любовь, Любовь, Любовь!
И что нас не может никак удержать?
Любовь, Любовь, Любовь!

Эту песню написал Андрей Миронов. Сам написал, сам и пел.

В 1965 году Андрей увлёкся юной красавицей Анастасией Вертинской.

Отцом Анастасии был знаменитый русский певец Александр Николаевич Вертинский (к тому времени он уже умер), человек непростой судьбы, много лет проведший в эмиграции. На родину он вернулся во время Второй мировой войны. Его жена, Лидия Владимировна, происходящая из грузинского княжеского рода Циргвава, вспоминала: «Война в России всколыхнула в нас, русских, любовь к Родине и тревогу о её судьбе. Александр Николаевич горячо убеждал меня ехать в Россию и быть с Родиной в тяжёлый для неё час. Я тоже стала об этом мечтать. Он написал письмо Вячеславу Михайловичу Молотову. Просил простить его и пустить домой, в Россию, обещал служить Родине до конца своих дней. Письмо В. М. Молотову повёз из Шанхая (объездив чуть ли не весь мир, Вертинский осел в Шанхае — *А. Ш.*) в Москву посольский чиновник, сочувственно относившийся к Вертинскому. Через два месяца пришёл положительный ответ и визы… На станции Отпор нас встречали представители нашего консульства, но, между прочим, к Александру Николаевичу всё

равно подошёл пограничник и строго спросил, сколько он везёт костюмов. Он ответил, что у него три костюма, из которых один на нём, ещё один концертный фрак и один смокинг. Выслушав ответ, пограничник неодобрительно покачал головой, а Вертинский стоял с виноватым лицом… Затем мы приехали в Читу. Город был суровый. Мороз. Стужа. Помню, когда я впервые вышла из гостиницы на улицу, то было ощущение, что меня окунули в котёл с кипятком. Гостиницу еле отапливали, воды почти не было, по стенам ползали клопы. В гостинице было много военных. А из Москвы в Читу пришла телеграмма в местную филармонию с распоряжением, чтобы артист Вертинский дал несколько концертов в Чите. И администратор, который занимался нами, увидев, как мы с маленьким ребёнком замерзаем в номере, предложил переехать к нему. Мы с благодарностью согласились. Его семья занимала две комнаты в коммунальной квартире. Вещей оказалось много, и мы разместили их в прихожей и в общей кухне. Кое-что у нас тут же "конфисковали", но мне было очень жаль только тёплые шерстяные носки, которые я связала для Александра Николаевича. Тем временем Александр Николаевич осмотрел зал филармонии, нашёл пианиста и стал репетировать. Вертинский спел четыре концерта. Зал был переполнен. Приём и успех были блестящие!»

Актёрская судьба Анастасии Вертинской сложилась наилучшим образом. Будучи шестнадцатилетней школьницей она сыграла Ассоль в «Алых парусах» режиссёра Александра Птушко. Ее партнерами по фильму были Василий Лановой, Иван Переверзев, Сергей Мартинсон, Олег Анофриев. Правда, профессионально озвучить свою героиню юная девушка не смогла, и потому её Ассоль говорит голосом актрисы Нины Гуляевой.

Возраст помешал Анастасии только озвучить роль. Играла она по-взрослому убедительно. Особенно хорошо удалась ей кульминация, тот эпизод, когда на горизонте появляется корабль под алыми парусами и Ассоль, услышав радостную весть, и, т к морю навстречу своей мечте… Глаза горят предвкушением чуда, мечта уже почти сбылась, осталось дождаться, пока корабль подойдёт к берегу… душа ликует, сердце готово выпрыгнуть из груди, хочется припустить бегом, но обстоятельства требуют серьёзности, и Ассоль, насколько возможно, сдерживает себя. Да и боязно немного — а вдруг всё это только кажется?

Вскоре после «Алых парусов» на экраны выходит фантастический фильм Геннадия Казанского и Владимира Чеботарева «Человек-амфибия», снятый по одноимённому роману Александра Беляева. В нём Анастасия сыграла Гуттиэре, закрепив

свой успех. Популярность её возросла неимоверно, хотя не обошлось и без критических замечаний, выдержанных в духе «социалистической морали» (Нехорошев Л. Анастасия Вертинская / Сб. «Актёры советского кино». М.: Искусство, 1967. Вып. 3).

Фильм «Человек-амфибия» стал лидером кинопроката 1962 года. Его посмотрели шестьдесят пять миллионов зрителей. На Международном фестивале фантастического кино, проходившем в Триесте, «Человек-амфибия» получил премию «Серебряный астероид».

В Театр имени Пушкина Анастасию приняли, не дожидаясь, пока она получит актёрское образование. А когда она перешла в труппу Театра имени Вахтангова (одного из лучших советских театров), то главный режиссёр Рубен Симонов почти сразу же поставил её дублером вахтанговской примы Юлии Борисовой в роли принцессы Турандот.

После школы Анастасия поступила в Театральное училище имени Щукина, в котором уже училась её старшая сестра Марианна. Среди однокурсников Анастасии был Никита Михалков. «Она пришла на курс уже звездой, — вспоминал он. — И хотя всегда вела себя очень достойно и сдержан — но, для всех была человеком, который находится… Бог знает где. Она понимала, что к ней — напряжённый интерес: смесь зависти с благоговением».

Если Ассоль и Гуттиэре можно было назвать «несерьёзными» ролями (хотя несерьёзных ролей не существует), то Офелия в «Гамлете» — это уже очень серьёзно! Серьёзнее и не бывает!

К Шекспиру принято подступаться во всеоружии. Принято считать, что его пьесы не для дилетантов. Они являются своеобразным эталоном мастерства. В свой фильм «Гамлет» режиссёр Григорий Козинцев собрал всё самое лучшее. Прекрасные актёры во главе с Гамлетом — Иннокентием Смоктуновским, бесподобная музыка композитора Шостаковича, изумительный перевод Бориса Пастернака. А на роль Офелии была приглашена студентка театрального училища Анастасия Вертинская.

Образ послушной дочери, полной сострадания к Гамлету, но слишком ограниченной для того, чтобы понять и оценить всю глубину его переживаний, получился у Анастасии достоверным и подкупаю ще искренним. Отныне никто уже не мог, ссылаясь на молодой возраст актрисы, упрекать её в непрофессионализме. Анастасии не нравилось, когда окружающие видели в ней только дочь Вертинского или же просто восхищались её красотой, унаследованной от матери. Она стремилась к заслуженной славе, славе, которая стала бы следствием её собственных заслуг, её

актёрского таланта, и добилась своего.

Андрей познакомился с Анастасией случайно — оказались в одной компании, заинтересовались друг другом, разговорились… Вертинская, несмотря на свой двойной «звёздный» статус (дочь самого Вертинского да ещё и знаменитая актриса), была незаносчивой и общительной. От недостатка мужского внимания она не страдала, но Миронову удалось чем-то «зацепить» её. Скорее всего — своим уникальным обаянием.

Очень скоро Миронов и Вертинская начали вместе появляться «в свете». Окружающие строили самые разные предположения — одни утверждали, что дело семимильными шагами движется к свадьбе, другие склонялись к тому, что для обоих это не более чем мимолетное увлечение. Как это часто бывает, ошиблись все — до свадьбы так и не дошло, хотя, не исключено, что планы Андрея в отношении Вертинской простирались очень далеко. Чувство к ней не было мимолетным, потому что, судя по воспоминаниям современников, Андрей очень тяжело переживал разрыв с Анастасией.

Конец их отношениям наступил неожиданно для Андрея. В октябре 1965 года Миронов и Вертинская пришли поздравить Ивана Дыховичного с днём рождения. Там они встретили Никиту Михалкова, который давно уже был влюблён в Анастасию, влюблён, по собственному признанию, «мучительно». Одно время Анастасия одаривала Никиту своей благосклонностью, но счастье было недолгим — вскоре они расстались. Никита переживал, ревновал и надеялся на то, что всё ещё вернётся. Так оно и вышло.

Посреди застолья Анастасия увела Никиту на лестничную площадку и стала целовать. Былое чувство разгорелось в её душе с новой силой. Андрею пришлось смириться с этим. Залечить рану, нанесённую не только самим разрывом с Анастасией, но и тем, в какой форме он был сделан, ему помогла Лариса Голубкина. Нет, не подумайте, что она согласилась принять его предложение — время ещё не пришло. Просто по-дружески выслушала Андрея и, наверное, сказала, что на Анастасии свет клином не сошёлся. У Андрея к тому времени вошло в привычку при любых неприятностях и неурядицах приезжать к Ларисе в Собиновский проезд.

С Ларисой было не так, как с мамой. Голубкина умела слушать не перебивая, никогда не стремилась навязать своё мнение и если даже советовала что-то, то советовала мягко, деликатно, не облекая своего совета в форму категорического приказа, подлежащего немедленному и безоговорочному исполнению.

Она, в отличие от Марии Владимировны, никогда не говорила таких фраз, как: «Ну сколько это может продолжаться?», или: «Разве можно то и дело наступать на одни и те же грабли?», или же: «Я ведь тебя предупреждала, Андрюша, но ты опять меня не послушал!»

В 1971 году Миронов и Вертинская будут вместе сниматься в фильме режиссёра Надежды Кошеверовой по пьесе-сказке Евгения Шварца «Тень». Вертинская сыграет принцессу, а Миронов своего «вечного» Цезаря Борджиа. К тому времени Миронов уже «перегорит» и совместные съёмки с былой любовью пройдут спокойно, в обычной, рабочей обстановке. И никакой «реставрации» отношений не произойдёт, несмотря на то что и с Михалковым Вертинская уже разведётся. По её словам, Никите Сергеевичу была нужна жена, способная посвятить ему всю свою жизнь, а к такой жертве Анастасия оказалась не готова.

Если сердце жаждет любви, то любовь обязательно придёт. В июле 1966 года у Миронова начался роман с актрисой Театра сатиры Татьяной Егоровой.

Глава 10. «ИТАК, ОНА ЗВАЛАСЬ ТАТЬЯНОЙ…»

Рига, столица Латвии, красивый и очень уютный город. Когда-то её называли «балтийским Парижем». Чем она похожа на Париж, так это уникальным собранием архитектурных памятников различных стилей — от средневековой готики до модерна.

Старый город по праву может соперничать с Прагой как своим изяществом, так и своей компактностью. Всё здесь рядом — стоит отойти от одной достопримечательности, как упираешься в другую.

В 1201 году немецкие рыцари построили на берегу реки Даугавы крепость и основали Ливонский орден. Заодно основали и город. Город рос и постепенно превратился в ту Ригу, которую мы знаем. Примерно такой же видел Ригу и Андрей Миронов.

Он любил бывать здесь. Любовался чёткими контурами Рижского замка, слушал орган в Домском соборе (знатоки утверждают, что лучшего органа на свете не существует), назначал свидания под часами кондитерской фабрики «Лайма» (весьма удачный «новодел» советского периода, прекрасно вписавшийся в городской облик), играл на сцене местного оперного театра, внешне немного напоминающего Большой театр. И конечно же не догадывался, что именно в Риге, на этой самой сцене оперного театра, ему суждено умереть…

В начале июля 1966 года Театр сатиры отправился на гастроли в Ригу. Восемнадцатичасовой поездке по железной дороге Андрей предпочёл автомобильную в компании своего друга Александра Червинского, впоследствии ставшего известным сценаристом. Это Червинский написал сценарий «Короны Российской империи». Тогда же он только окончил сценарные курсы, на которые поступил после Архитектурного института. Ехали на машине Червинского, который ещё не успел получить права и потому за рулём сидел Миронов.

Гастроли начались 5 июля. Давали «Над пропастью во ржи» Сэлинджера с Андреем Мироновым в роли Холдена Колфилда. Внезапно заболела актриса, игравшая роль Салли Хейс. Режиссёр Александр Шатрин узнал об этом чуть ли не за два часа до начала спектакля. Чтобы спасти положение, ему пришлось отдать роль свежеиспечённой выпускнице театрального училища имени Щукина Татьяне Егоровой, знавшей текст. Срочно устроили репетицию, на которой Татьяна познакомилась с Андреем.

Обстановка репетиции была сугубо деловой и, разумеется, напряжённой, ведь срочный ввод в спектакль — очень серьёзное дело. Мало знать текст, надо ещё сыграться с партнёром, вникнуть в режиссёрскую трактовку роли, проникнуться атмосферой спектакля. Да мало ли чего… «Над пропастью во ржи» репетировали целый год, а тут всего два часа на всі про всё. Можно представить себе состояние Татьяны. Режиссёр оказался на высоте — ободрил, успокоил, кратко и ясно объяснил молодой актрисе суть её роли. Фигурой Татьяна походила на заболевшую актрису, что было немаловажно. Это в Москве в театральных «запасниках» можно найти подходящую одежду для любого актера и для любой роли. На гастроли же везут необходимый минимум, и второго «американского» пальто (Холден и Салли встречались на улице) под рукой не было.

Татьяна была счастлива. Неслыханная удача — всего лишь неделя в театре, а уже такая роль! И такой партнёр!

Андрей понравился ей сразу, и она ему тоже. Это было заметно.

Я как будто выпала из тёмного небытия в свет и наткнулась на одержимого американского мальчика в красной кепке с большим козырьком, с глазами цвета синьки. Холден бросился мне навстречу: «Салли, как хорошо, что ты пришла! Ты великолепна, Салли… Если б ты знала, как я ждал тебя!»

Он был так возбуждён, что последнюю фразу повторил три раза, давая мне понять, что ждал не Салли Хейс, не актрису, исполняющую роль Салли, а меня, существо, которое ему вдруг стало близким и необходимым.

«Салли, я влюблён в тебя как ненормальный!» — только Татьяна понимала, что это не Холден обращается к Салли, а Андрей Миронов обращается к ней.

«Салли, ты единственное, из-за чего я торчу здесь!»

Больше объяснений не требовалось, и так уже всё было ясно…

После спектакля в номере Егоровой («обычные» актёры жили в простенькой гостинице «Саудите», а «звёзды», к которым относился и Миронов, поселились в фешенебельной «Риге») собралась небольшая компания актёров — отметить премьеру и дебют Егоровой и её подруги, сыгравшей в тот день Пегги. Было шумно, хмельно, одним словом — весело.

Татьяне очень хотелось, чтобы на праздник (а для неё это был большой, просто огромный, праздник) пришёл Андрей. Хотелось, но не верилось. Они были почти ровесниками, но пропасть между ними лежала огромная… Но мечты сбываются — Андрей пришёл, праздновал вместе со всеми до рассвета, а потом пригласил

Татьяну на прогулку. Та, разумеется, согласилась. Они гуляли по пустой, ещё не проснувшейся Риге, не помня себя от счастья, а захмелевший от выпитого и любви Андрей всё порывался сообщить рижанам, что Татьяна очень похожа на его мать. Неизвестно, что натолкнуло его на этот вывод.

Они стали встречаться ежедневно. Спустя несколько дней Миронов, распоряжавшийся машиной Червинского как своей собственной, привёз Егорову в популярный, известный не только в Латвии, но и во всём Советском Союзе ресторан «Лидо» в Дзинтари. Этот деревянный ресторан, построенный в начале XX века, стал настоящим символом Юрмалы. Был даже такой стишок: «Я отведу тебя в „Лидо", но только после, а не до». Здесь, в ресторане, во время первого совместного танца,

Татьяна призналась Андрею в любви — трижды прошептала на ухо Миронову: «Я тебя люблю!» В ответ услышала слова Холдена Колфилда: «Салли, я влюблён в тебя как ненормальный!», которые совершенно верно расценила как ответное признание. Вскоре в ресторане, где играла оглушительная музыка, им стало скучно и неуютно. Захотелось побыть наедине друг с другом. Влюблённые отправились на берег моря — купаться и вообще…

Вернувшись в Ригу, Татьяна больше времени проводила в номере Андрея, чем в своём. Всё складывалось как нельзя лучше. Андрей буквально носил её на руках. Однажды Татьяна решила подшутить над ним — отправила в буфет за пирожными, а сама спряталась в номере. Андрей, когда вернулся, подумал, что Татьяна ушла. Он расстроился настолько, что Татьяне стало немного стыдно за свою выходку.

Увы, стоит бочке наполниться мёдом, как провидение тотчас же добавит туда же щедрую порцию дёгтя. У Татьяны был жених, которого звали Виктор и о котором она почти забыла. Виктор с друзьями приехал в Ригу из Москвы на машине. Он пригласил Татьяну на дачу к его знакомым. Татьяна приняла предложение, а скорее всего попросту не смогла отказаться, и уехала из Риги на три дня.

И сразу же пожалела — всё было не так, как прежде. Измучила Виктора, вконец измучилась сама и вернулась в Ригу. Вернулась и узнала, что во время её отсутствия Андрей с горя ударился в загул, не пропуская ни одной юбки. Так он мстил Татьяне за «измену».

Татьяна всё поняла и не стала устраивать сцен, тем более что ведь это она «начала первая». Через считанные дни отношения возобновились, иначе и быть не могло, ведь оба они, кажется, любили друг друга. Роман продолжился в Вильнюсе, куда

спектакль «Над пропастью во ржи» отправился отдельно от театра. Вся остальная труппа поехала в Москву.

В коммунальную квартиру на Арбате (Трубниковский пер., д. 6), где она жила вместе с матерью и отчимом, Татьяна вернулась со смешанным чувством. Она была счастлива, потому что обрела любовь, и грустила от того, что гастроли закончились и теперь они с Андреем будут видеться реже. Вскоре Андрей позвонил и пригласил её на дачу, сказав, что родители уехали на гастроли.

У Татьяны тоже была дача, дачи вообще были у многих, но её даче до той, на которую её привёз Андрей, было очень далеко.

Во-первых, расположение. Элитный посёлок на берегу Пахры, в котором живут все столичные знаменитости Москвы, это вам не «народное» Кратово.

Во-вторых, сама дача, хоть и была одноэтажной, но большой и вдобавок содержалась в безукоризненном виде. Внутри не было традиционного хлама, который принято свозить на дачи из городских квартир. Напротив, по стенам висели коллекции декоративных кухонных досок, в углу стояли антикварные часы с кукушкой, мебель была резной, занавески гармонировали с подушками. А ещё там был настоящий «действующий» камин — огромная роскошь по тем временам.

Богато было на даче у Андрея. Богато и, если честно, безвкусно, ведь чрезмерная красота столь же отталкивающа, как и её отсутствие. Обстановка позволила наблюдательной Татьяне сделать кое- какие выводы, касающиеся Марии Владимировны, ведь дизайном, как и всем прочим в семье, руководила она.

На даче у Татьяны обстановка была совершенно иной — чиненое старьё пополам с откровенной рухлядью. На даче Мироновых Татьяна впервые ощутила, что находится с Андреем на разных социальных уровнях, пропасть между которыми достаточно велика.

Но разве существует такая пропасть, через которую любовь не сможет перекинуть мост?

Ночь, полная любви, незаметно перешла в утро. Влюблённые пошли гулять в лес, где Андрей вдруг ни с того ни с сего начал взахлёб рассказывать Татьяне о своём романе с Натальей Фатеевой. Показал берёзу, возле которой они целовались, хвалил фигуру Фатеевой, вспоминал, как молоком чистил ей белые туфли.

Татьяна чуть не расплакалась от ревности. Ей показалось, что Андрей только для этого и пустился в воспоминания. Было обидно и досадно, но разве на Андрея можно долго обижаться?

Неделей позже Татьяне довелось побывать в квартире родителей Андрея — девушка помогала своему любимому,

отбывающему на юг, собирать чемодан. Егорова снова поразилась бьющей через край роскоши (чего только стоили роскошная хрустальная люстра и круглый стол красного дерева!) и обилию всевозможных безделушек. Но больше всего ей запомнился рояль, подаренный Александру Семёновичу композитором Дунаевским, а ещё превосходное собрание книг.

Сценарист Александр Червинский описывал квартиру Мироновых так: «Не изысканная, но стильная мебель, чёрные полки с книгами, «революционный» фарфор: золотые и алые серпы и молоты, колхозницы с лицами француженок, на маленьком рояле — кожаный верблюд, набитый песком Сахары. Уютнейшая квартирка, но с чертовщиной, как у Булгакова».

Всё здесь было так удивительно, так не по-московски, так не современно. Тогда как раз пришла мода на хлипкую полированную мебель, и большинство людей стремилось избавиться от «хлама» и «старья», зачастую не подозревая об истинной цене тех вещей, которые они недрогнувшей рукой выбрасывали не помойку. К полированной мебели непременно полагались торшер, палас и — ах, кто сейчас помнит это великолепие! — голубая керамическая плитка на кухне и в ванной. Самые продвинутые люди, обладавшие большими, поистине огромными, возможностями — партийные и прочие чиновники высокого ранга, директора магазинов, подпольные дельцы, — обзаводились голубыми, под цвет плитки, унитазами. Это был высший шик, шикарнее которого ничего и представить себе нельзя было!

На небо часто набегали тучи, пусть и не очень большие. Татьяна сильно ревновала Андрея, и, надо сказать, у неё были для того основания. Миронов был любвеобильным, обаятельным и очень известным. Женщины, что называется, так и вились вокруг него, и многим удавалось обратить на себя его внимание.

Однажды днём, в разгар репетиций в Театре сатиры появилась знаменитая балерина Майя Плисецкая. Она приехала за Андреем, которого захотела пригласить в гости. На память о встрече Андрей, страстный коллекционер пластинок, получил от Плисецкой пластинку «Кармен-сюиты» в оркестровке её мужа композитора Родиона Щедрина. Егорова взревновала и на некоторое время перестала встречаться с Мироновым.

Неприятно поражали Татьяну и некоторые розыгрыши Андрея. Так, например, он мог позвонить ей ближе к вечеру и пригласить куда-нибудь — в гости, в ресторан, на концерт, попросив быть готовой через полчаса. Татьяна срочно собиралась, спустя полчаса Андрей звонил и сообщал, что «выход в свет» откладывается по каким-либо причинам на час. Потом — ещё на

час, и ещё… А ближе к полуночи звонил и смеялся в трубку, крайне довольный тем, что его розыгрыш удался. Татьяна же могла разрыдаться в ответ.

Роман развивался на фоне подготовки «Дон Жуана», спектакля, в котором Миронов играл главного героя. Татьяне досталась маленькая роль некой доньи Инессы, восклицавшей: «Ах, как кричат павлины!»

Театр лихорадило — все, включая и самого Плучека, волновались в ожидании премьеры и того, как она будет принята зрителями. Впрочем, Валентин Николаевич, должно быть, волновался меньше всех — он верил своей интуиции и верил в то, что такое красивое зрелище непременно увлечёт публику.

Однажды, после «Клопа» Маяковского, в котором была занята и Татьяна, Андрей вывел её в фойе, где возле стендов с портретами актёров Театра сатиры стоял Александр Семёнович. Менакер пришел в театр, чтобы познакомиться с Татьяной, о которой не раз слышал как от сына, так и от знакомых. Скорее всего, Мария Владимировна была в курсе миссии мужа. Не исключено, что он выступал в роли её чрезвычайного и полномочного посла.

Выйдя из театра, пошли к улице Горького (так тогда называлась Тверская). Александр Семёнович расспрашивал молодёжь о театральных делах, не сводя с Татьяны изучающего взора. Было заметно, что девушка сына нравится отцу.

Вообще-то Александр Семёнович был не в восторге от большинства девушек обоих своих сыновей — как Андрея, так и Кирилла. Он находил в их пассиях множество недостатков, за что награждал неразборчивых и падких на всё сыновей разными прозвищами, порой довольно обидными.

На прощанье Менакер одарил Татьяну комплиментом (на комплименты он был мастер) и увёл Андрея домой — отчитываться на семейном совете перед грозным судиёй Марией Владимировной. Видимо, та осталась довольна отчётом, потому что очень скоро Татьяна получила приглашение на празднование дня рождения Марии Мироновой.

Она прекрасно понимала, что приглашение исходит не от Андрея, а от его матери. По собственной инициативе Миронов мог пригласить Татьяну «на Петровку» лишь в отсутствие родителей. Егорова быстро заметила, что её возлюбленный, несмотря на свою кажущуюся самостоятельность, сильно зависим от родителей, в особенности от матери. И ещё она заметила, что подобная зависимость раздражает Андрея. Когда родителей не было в Москве, Миронов был спокойным и всё ему нравилось, всё его устраивало. Когда же те возвращались и начинали допекать

сына своей любовью, тот становился раздражительным, «колючим».

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лёд и пламень
Не столь различны меж собой…[24]

Это Андрею казалось, что Татьяна похожа на его мать. На самом же деле они были разными, совершенно разными людьми. Что бы ни говорили о том, как, выбирая себе спутницу жизни, сын вольно или невольно имеет в эталонах свою мать, но Татьяна не имела склонности «давить» на Андрея, полностью подчинять его себе. Ревновать ревновала, причём порой весьма бурно, не собиралась делить его с другими женщинами, но и в мыслях не имела привязывать к своей юбке. Впрочем, твёрдостью характера Татьяна не уступала Марии Владимировне.

7 января, в православное Рождество, которое Советской властью за праздник не считалось, Татьяна явилась перед очи Марии Мироновой. Она пришла с хорошо продуманным подарком: в одном из комиссионных магазинов на Арбате нашла красивую и довольно дорогую резную деревянную шкатулку (в стиле тех, что видела дома у родителей Андрея и на их даче), для полноты впечатления насыпала туда шоколадных трюфелей и, разумеется, не забыла про цветы.

Из-за многолюдья процедура знакомства вышла краткой. Представление, вручение подарка с полагающимися поздравлениями, вежливо — сдержанное «спасибо» в ответ. Не так уж всё и страшно. Татьяна слегка расслабилась и принялась глазеть по сторонам, примечая всё — от массивных жемчужных серёг Марии Владимировны до гуся с яблоками, стоящего на столе. Представляя Татьяну гостям, хозяйка назвала её «восходящей звездой Театра сатиры». Андрей был на седьмом небе от счастья. Татьяна, кажется, понравилась матери! Мария Владимировна даже соизволила показать Татьяне свою комнату, где по стенам было развешано довольно богатое собрание икон. Конечно жё Миронова прекрасно понимала, что Татьяна видела эти иконы в их с Менакером отсутствие, но здесь был важен сам жест, выказывание расположения.

Увы, недолго было суждено Татьяне пользоваться расположением Марии Владимировны. Вскоре разговор зашел о только что состоявшейся премьере «Дон Жуана» в Театре сатиры, восхищались игрой Андрея, хвалили Плучека.

Мария Владимировна в присущем ей стиле грубоватой прямоты (такая лесть всегда лучше всего сходит за искренность) сказала, что все актёры театра должны лизать у Плучека… мягко выражаясь, то место, на котором он сидит. Валентина

Николаевича за столом не было, но Миронова конечно же понимала, что эти слова ему передадут сегодня же.

Если кто-то из гостей и был шокирован столь экспрессивным выражением, то виду не подал — Миронову боялись. Все знали, что она крайне злопамятна и не только ничего не забывает, но и ничего не прощает.

А вот Татьяна рискнула. То ли по неопытности, то ли решила сразу же показать характер, то ли просто не выдержала, потому что к Плучеку совершенно никакого пиетета не испытывала. Она сказала, что, по её мнению, это самое место никому лизать не стоит. Не дословно, но что-то в этом роде.

Вызов был брошен.

Вызов был принят.

Война на всех фронтах, война свирепая, непрерывная, война до полной победы была объявлена одним взглядом. Всего одним, но каким!

Разумеется, праздничного гуся, аппетитнейшего гуся, набитого антоновскими яблоками, Егоровой не досталось. Как, впрочем, и яблок. Отныне при каждой встрече Мария Владимировна будет в той или иной форме выказывать ей своё неблаговоление. Ей, Марии Мироновой, и равные-то дерзить не решались, а тут какая-то девчонка, без заслуг и «великосветской» родословной вдруг осмелилась возразить! Да ещё принародно! У неё дома! В её собственный день рождения! После того как была принята с должным вниманием! Ах, неблагодарная! Ну, погоди же ты у меня!

Разве смог бы кто тогда предположить, что много позже, когда Андрея уже не станет, две эти женщины, долго и самозабвенно враждовавшие друг с другом, будут поддерживать знакомство, причём довольно близкое? Нет, задушевными подругами они никогда не станут, расклад не тот, да и разница в возрасте велика, но тем не менее Егорова будет навещать Марию Владимировну. Поистине, неисповедимы пути господни и никому не дано знать, куда они ведут!

А может быть, всё дело в том, что когда уже некого делить, то и враждовать незачем? Какой смысл попусту нервы тратить? Куда приятней вместе вспомнить Андрея…

Кстати, даты рождения Марии Мироновой и Татьяны Егоровой разнились всего на один день — Татьяна родилась восьмого января. Очередной знак судьбы или просто совпадение?

В спектакле «Доходное место» были заняты и Миронов, игравший Жадова, и Егорова, получившая роль Юлиньки, расчётливой дочери коллежского асессора Кукушкина. Роль самой Кукушкиной исполняла замечательная актриса Татьяна

Ивановна Пельтцер, бывшая ещё и секретарём партийной организации Театра сатиры.

Кирилла Ласкари с Татьяной познакомил Андрей. Брат на несколько дней приехал в Москву из Ленинграда — как тут не похвастаться очередной пассией?

Знакомство произошло за обедом в Доме актёра. Кирилл, которого природа если чем и обделила, то только разве что ростом, произвёл на Татьяну сильное впечатление. Впрочем, как и она на него. Как вспоминала Татьяна, Кирилл сразу же и нисколько не таясь принялся ухаживать за девушкой брата. На комплименты не скупился, видимо считая, что кашу маслом не испортишь.

Вечером все трое отправились в гости. Кирилл продолжал оказывать Татьяне довольно явные и очень настойчивые знаки внимания, а на прощанье… и вовсе признался Татьяне в любви и предложил ей выйти за него замуж. Вот так — под конец первого дня знакомства.

Что это было?

Та самая любовь с первого взгляда?

Желание старшего брата чем-то досадить младшему в рамках негласного, дружелюбного на вид, соперничества?

Опьянение не столько любовью, сколько спиртным?

Шутка, невзначай ставшая правдой?

Манера поведения, ставшая стилем жизни?

А может, всего понемногу?

А может, ничего подобного никогда и не было?

Татьяна вспоминала, что Андрею поступок брата не понравился. Он отпустил колкость, Татьяна попыталась её сгладить, Кирилл пригласил их на обед в ресторан «Метрополь»… Он пробыл в Москве три дня и почти всё это время провёл в компании Андрея и Татьяны, продолжая свои ухаживания. Повторяющиеся предложения руки и сердца Ласкари подкреплял практичными доводами, доказывая Татьяне, что он, с какой стороны ни посмотреть, является куда более выгодным кандидатом в мужья, чем его сводный брат.

По словам Татьяны, Андрей изо всех сил хранил самообладание, делая вид, что принимает поведение Кирилла за шуточный розыгрыш, пусть и порядком затянувшийся. Кирилл уехал, что называется, не солоно хлебавши. Но можно сказать, что чего-то он всё же добился — внёс некоторый разлад в отношения Миронова и Егоровой. Или же просто вынудил их обоих обратить внимание на трещину, пробежавшую между ними…

Трещина углубилась и расширилась на праздновании дня

рождения Андрея. Во-первых, Татьяну покоробило поведение Марии Владимировны, ненадолго заехавшей с Александром Семеновичем в Волков переулок, чтобы поздравить сына с двадцатипятилетием. Мария Владимировна вела себя с Татьяной не сухо, а прямо-таки враждебно, впрочем, другого и не следовало ожидать. Мало того что человек «не их круга», мало того что дерзкая, так ещё и пользуется своим влиянием на Андрея…

Во-вторых, Андрей, как показалось Татьяне, уделял слишком много внимания одной из гостей — балерине Ксении Рябинкиной (Царевна-лебедь из фильма «Сказка о царе Салтане»). Возможно, Андрей просто желал досадить Егоровой. Этакая своеобразная месть за то, что Татьяна не оборвала Кирилла, когда тот всё звал её замуж.

Кирилл же, как рассказывала Татьяна, часто звонил из Ленинграда, явно на что-то надеясь. И дождался… Андрей дал Татьяне очередной (о, сколько их было!) повод для ревности, Татьяна решила отомстить и… на ближайшей «Стреле» отбыла в Ленинград. Остановилась у родственницы, соврав ей насчёт приглашения на пробы с «Лен- фильма», и, не откладывая (дело было утром), позвонила Кириллу. Тот несказанно обрадовался и тотчас же примчался за Татьяной. Прогулка, завтрак, знакомство с семьёй — мамой и бабушкой… По словам Татьяны, закончилось дело торжеством в доме Ласкари — вроде как свадьбой, после которой она отбыла в Москву, якобы за вещами и для того, чтобы получить расчёт в театре, но в Ленинград больше не вернулась.

Впрочем, сам Кирилл Ласкари о романе с Татьяной Егоровой и об их «свадьбе» во всеуслышание никогда не вспоминал. Известно о двух браках Кирилла Александровича. Первой женой его была известная актриса Нина Ургант (Рая из «Белорусского вокзала»), а второй — актриса Ирина Магуто. В шутку Кирилл Ласкари называл своей «невестой до её рождения» Марию Полицеймако, дочь знаменитого актёра, премьера ленинградского Большого драматического театра Виталия Полицеймако и известной ленинградской актрисы Евгении Фиш, первой эстрадной партнёрши Александра Менакера. Дело в том, что когда-то Менакер и Ласкари, дружившие с родителями Марии, заключили с ними шуточный договор о том, что если у них родится дочь, то её обязательно выдадут замуж за Кирилла. На самом деле Мария вышла замуж за известного актёра Семёна Фараду и стала матерью не менее известного ныне актёра Михаила Полицеймако.

Но о Татьяне Егоровой и своём романе с ней Ласкари, по неизвестным миру причинам, никогда не вспоминал. Главный

балетмейстер Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии Кирилл Ласкари умер в октябре 2009 года в возрасте семидесяти трёх лет, намного пережив и своего сводного брата и многих друзей, одним из которых был бард Владимир Высоцкий. «На Ваганьковском кладбище у его памятника много цветов, — писал Ласкари, — не меньше их и у моего брата, который покоится невдалеке. Говорят, время — хороший целитель. Целитель чего? Памяти? Думаю, что это не так. С каждым годом их отсутствие ощущается всё острее и болезненнее. С каждым днём всё чаще и чаще обнаруживается пустота, оставленная ими».

Глава 11. ГРАНИ ТАЛАНТА

В августе 1969 года Миронов вместе с отцом отдыхал в санатории «Эстония» в Пярну, фешенебельном в советском понимании курорте на юго-западе Эстонии. Там же отдыхал и Валентин Плучек с женой, актрисой Зинаидой Дмитриевой. Миронов был первым, с кем Плучек поделился своей новой идеей.

Близилось столетие со дня рождения вождя мирового пролетариата Владимира Ульянова-Ленина, и вся страна, весь советский народ должен был внести свой вклад в празднование знаменательной даты, коммунистического мегаюбилея.

Студенты и школьники брали на себя обязательство повысить успеваемость, рабочие и колхозники ударно трудились и посвящали свои трудовые успе — хи грядущему юбилею. Писатели писали книги, композиторы — музыку, драматурги — пьесы, ну а каждый советский театр должен был откликнуться постановкой какого-нибудь, если не ленинского, то, во всяком случае, революционного спектакля, приуроченного к этой самой дате.

Плучек предусмотрительно не стал ставить пьесу о Ленине. Во-первых, он чувствовал, да нет — знал, что подобных постановок будет видимо-невидимо, а во-вторых, «лениниана» не терпела ни режиссёрских трактовок, ни каких-либо импровизаций. В театре, взявшемся за постановку пьесы о вожде, все — от художественного руководителя до последнего статиста — должны были придерживаться правила: «За шаг влево или шаг вправо — расстрел». В шестидесятые — семидесятые годы XX века за идеологические промахи уже не расстреливали, но партийные билеты и тёплые места отбирали исправно. Если же следовать канонам «лениниany», то зрителя в театр и калачом не заманишь — постановка непременно выйдет скучной, сухой и совершенно неинтересной. А как же тогда сборы делать, ведь план «по кассе» (был и такой план в плановом социалистическом обществе) выполнять надо. Короче, ну её, эту «лениниану».

Поначалу Валентин Николаевич облюбовал пьесу «Первая Конная» Всеволода Вишневского. Плучек собирался ставить её не в «канонической» трактовке, пропитанной революционной патетикой, а устроить нечто вроде солдатско — матросского мюзикла, главную роль в котором должен был играть Андрей Миронов. Известный советский драматург, певец военного флота Александр Штейн согласился переделать пьесу для Театра сатиры. Андрею замысел Плучека понравился.

Однако стоило только Штейну засесть за «перелицовку»

«Первой Конной», как в его голове засверкала новая идея. Чем переделывать к юбилею чужую пьесу, лучше написать и предложить театру свою. Каждое торжество оборачивается водопадом наград, но за переработку пьесы ничего существенного не получишь. То ли дело своя пьеса… О ком? Да хотя бы о самом Вишневском! Весьма подходящий для юбилейного спектакля персонаж, по всем статьям подходящий — коммунист, воевал в Гражданскую и не только.

Оставалось сделать самое главное — уговорить Плучека. Штейн охарактеризовал будущую пьесу как условную, свободную от конкретных реальностей. Этакую пьесу-фантазию, пьесу-размышление, пьесу-воспоминание. Зная о симпатиях Плучека к Миронову, Штейн сказал, что никого, кроме Андрея, в главной роли не видит. «Но ведь он внешне совсем не похож на Вишневского!» — удивился Плучек, но после непродолжительного размышления всё же одобрил идею Штейна. Тот засел за пьесу.

Миронов не только не возражал против роли Всеволода Вишневского, но и работал над ней с упоением. Нет. он не был идейным коммунистом и, подобно всем здравомыслящим людям, давно уже не питал никаких иллюзий относительно социализма как такового, но роль Вишневского была многообещающей в смысле наград и официального признания. Такой же была и роль Фридриха Энгельса в фильме «Год как жизнь», но, увы, все надежды, связанные с ней, оказались несбывшимися. Миронов прекрасно понимал, что для получения звания заслуженного артиста, не говоря уже о народном, народная любовь вместе с кассовыми сборами ничего не значат.

Андрей, вне всякого сомнения, был в какой-то мере благодарен существовавшему тогда строю, в конце концов именно при этом строе он и стал знаменитым артистом, но, повторяю, идейным коммунистом не был. Скорее, даже был, как тогда выражались, «идейно несознательным». Вот один пример тому. В канун ноябрьских празднеств 1970 года, после спектакля «У времени в плену» («Художник и революция»), того самого, «юбилейного», написанного по пьесе Штейна, артисты Театра сатиры, среди которых был и Миронов, поехали «праздновать праздник» в гостеприимную квартиру Александра Ширвиндта, находящуюся в знаменитой высотке на Котельнической набережной.

Спустя некоторое время, будучи уже изрядно навеселе, решили отправиться на Красную площадь. У памятника Минину и Пожарскому Миронов начал читать антисоветские стишки. Этим «провокационным выпадом» дело не кончилось — распоясавшиеся актёры нестройной колонной потопали к

Мавзолею и устроили возле него нечто вроде пародии (а если честно, то глумления) на «праздничную демонстрацию рабочих и трудящихся». Обошлось без последствий.

Работая над ролью Вишневского, Миронов бывал дома у Штейна, где, как вспоминал драматург, «с прекрасной и подкупающей жадностью вынимал из меня всё, что я знал о времени и его героях. Завороженно вглядывался в старые фотографии, засыпал меня неожиданными вопросами, всматривался в заснятого войсковым фотографом бывшего мальчика из петербургской дворянской семьи, которого водили гулять в Летний сад, сбежавшего в 1914 году из дома на Западный фронт, ставшего лихим разведчиком, за храбрость награждённого двумя Георгиевскими медалями и Георгиевским крестом — высшими солдатскими наградами… И вот он уже матрос с „Вани-коммуниста", разбомблённого корабля Волжской флотилии, которой командовал мичман Фёдор Раскольников, а вот — пулемётчик Первой Конной, а вот писатель, друг и единомышленник Всеволода Мейерхольда»[25].

Андрея интересовало буквально всё, что было связано с его персонажем. Для правильного, достоверного воплощения образа очень важны различные подробности эпохи, и Штейн вспоминал, что в своём отношении к этим подробностям Андрей «был дотошен до педантизма».

«Показываю Андрею записи, сделанные Вишневским в его дневниках, — продолжал Штейн, — его уже послевоенные размышления. Пишет с горечью о том, как он, Вишневский, „переносил по инерции в литспоры прежние военные восприятия". Не забуду, с каким напряжённым вниманием слушал Андрей приведённое мною его, Вишневского, чистосердечное признание: „Некоторых из моих оппонентов я ненавидел, как врагов на фронте, и нужно было несколько лет, чтобы привести себя в норму, чтобы остыть, чтобы отличить врагов настоящих от друзей". Признание, которому не от — кажешь в честности и в способности соизмерить свои заблуждения с истиной»[26].

Драматург и актёр сходились в трактовке образа Вишневского. Штейн писал: «Андрею казалось — и справедливо — очень, очень, очень важно передать двойственность и противоречивость характера Всеволода, дружившего с Сергеем Эйзенштейном, с Александром Таировым, ополчавшегося на так называемые „потолочные" пьесы Афиногенова, хотя, с другой стороны, активно поддерживавшего талант и произведения Юрия Олеши… Не понимал и не принимал Михаила Булгакова, что было одной из его серьёзнейших и печальнейших ошибок» [27].

Партнёрами Миронова по спектаклю «У времени в плену»

стали Анатолий Папанов (Сысоев), Нина Корниенко (Лариса Райснер), Вера Васильева (Соня), Татьяна Ицыкович (Ольга Берггольц)… Анархистов играли Спартак Мишулин, Зиновий Высоковский, Александр Левинский, Виктор Байков, а белых офицеров — Роман Ткачук, Михаил Державин, Клеон Протасов и Владимир Козел.

Премьера состоялась в канун ленинского юбилея — 8 апреля 1970 года. В роли Вишневского Андрей Миронов был блистателен, уже можно было сказать — «неизменно блистателен» или «великолепен как всегда». Если и были у него какие-нибудь сомнения в том, удастся ли ему, такому элегантному, даже «изящному» актёру воплотить на сцене образ неистового борца революции, то зрители не заметили и тени этих сомнений. А сомнения неизбежно были, хотя бы потому, что Миронов сам не раз признавался в том, что чурается открытого пафоса.

Но — образ удался, как, в целом, удался и спектакль. На фестивале «Московская театральная весна-70» Андрея Миронова наградили за роль Вишневского дипломом и второй премией. Это была не только вторая по рангу, но и вторая по счёту премия, полученная актёром на этом фестивале. Пер вую, а на самом деле третью, ему дали в 1967 году за роль Селестена в спектакле «Интервенция» Льва Славина — яркой, гротесковой постановке.

Романтика Гражданской войны — конечно, романтика сугубо художественная, постановочная, ибо у настоящей войны никакой романтики нет, — нашла своё продолжение и в кино. Популярные сценаристы Авенир Зак и Исай Кузнецов, посмотрев «Бриллиантовую руку», настолько восхитились игрой Андрея, что создали «под него» сценарий «Достояние республики». В нём Миронову досталась роль Маркиза, бывшего воспитателя в имении князя Тихвинского. Миронову сценарий очень понравился, актеру сразу же захотелось выйти из устоявшегося, благодаря «Берегись автомобиля» и «Бриллиантовой руке», образа жулика и сыграть «правильного» обаятельного героя. Один лишь недостаток нашёл Андрей в сценарии — его Маркизу не хватало песен, но это легко было исправить. Снимать картину выпало режиссёру Владимиру Бычкову, тому самому, который снял прекрасную сказку «Город мастеров» по мотивам пьесы Тамары Габбе.

Съёмки «Достояния республики» словно кто-то проклял. В вологодском городке Кириллове чуть было не погибли во время съёмки трюка двое каскадёров — опытный мастер своего дела Земцев и новичок Федосеев. Им предстояло пролететь на тросе над монастырём (снимался эпизод спасения чекиста Овчинникова

от бандитов). Сам эпизод был снят, но буквально в последний момент сплоховал водитель грузовика, к которому был привязан трос. От резкого рывка трос оборвался. Каскадёр Земцев, несмотря на свою опытность, получил переломы обеих ног, а его молодой напарник отделался трещиной подбородочной кости.

Шуму было много, все, включая и Миронова, опасались, что съёмки могут запретить. Надо сказать, что переживали не зря — предпосылки к тому были весьма вескими. С трепетом ждали комиссию из Москвы.

Комиссия приехала, разобралась, раздала «всем сестрам по серьгам» и отбыла восвояси. Съёмки продолжились, но, спустя считанные дни после отъезда комиссии, случилась новая трагедия. Да еще какая!

В Вологде на Софийской площади снимался эпизод въезда цирковых фургонов в ворота Вологодского кремля, по сюжету призванного изображать монастырь, в котором обосновались бандиты. Эпизод был задуман эффектным, зрелищным — в съёмках участвовало восемь фургонов, которыми управляли опытные каскадёры. Помня о недавнем происшествии, к съёмкам готовились ответственно, трижды отрепетировали въезд и лишь после того прозвучала команда: «Мотор!».

И надо же было такому случиться, что наперерез лошадям, запряжённым в седьмой фургон, вдруг выскочил один из «актёров» — цирковой верблюд.

Лошади, разумеется, испугались, рванулись прочь и завалили фургон, всем своим весом упавший на начинающего каскадера Мыльникова и сломавший ему позвоночник. Напарник Мыльникова, каскадёр Котов, получил сильный удар оглоблей.

Еще одна комиссия, новые разборки, новые страхи… Вдобавок обнаружился перерасход средств почти на девяносто тысяч рублей (это по тем временам, когда не самой плохой месячной зарплатой считались сто пятьдесят рублей!), а также и отставание по метражу. Директора фильма уволили, Бычкову дали строгий выговор, заодно припомнив ему нередкие появления навеселе на съёмочной площадке и настоятельно порекомендовали добавить в картину побольше революционного пафоса.

Но разрешили продолжать съёмки, и это было самое главное!

Напомним вкратце сюжет этой картины.

Весна 1918 года. Советская власть активно грабит богачей — дворян, купцов, священнослужителей. Пардон муа, не грабит, а «реквизирует культурные ценности, являющиеся достоянием молодой Советской республики». Вокруг этого самого «достояния республики» и строится сюжет.

В имении князей Тихвинских (прототип князей Мещерских) хранилась уникальная коллекция живописи и скульптуры, которые кто-то успел «скоммуниздить» до прихода посланцев Советской власти. Розыск поистине бесценной коллекции поручается сотруднику уголовного розыска Макару Овчинникову, которого играет Олег Табаков. Макар начинает поиски и вскоре узнаёт, что «достояние республики» прибрал к рукам бывший управляющий имением князя Тараканов (его сыграл актёр Театра сатиры Спартак Мишулин), которому помогали Маркиз (Андрей Миронов), когда-то учивший княжеских детей фехтованию, и его приятель, юный беспризорник Кешка.

Поиски приведут Макара к цирковой труппе, в фургоне которой и спрятана похищенная коллекция. Маркиз, уверовавший в дело революции, будет помогать «вернуть» ценности народу. В финальной схватке с бандитским атаманом Лагутиным (ещё один актёр Театра сатиры Игорь Кваша) Маркиз погибает…

«Люблю своего Маркиза, — признаётся Миронов уже после выхода картины в прокат. — Он, как мне кажется, нашёл отклик у зрителя. В этой роли хотелось передать честное, бескомпромиссное отношение к жизни человека, за внутренними противоречиями которого — романтическое восприятие действительности, влюблённость и вера в людей. Мне очень близок такой настрой души, такой взгляд на мир».

Миронову удалось, как он и намеревался, добавить в роль песен. Так, например, в «ленинградском» эпизоде Маркиз поёт: «Этот город мной любим…», написанную композитором Евгением Крылатовым на стихи Беллы Ахмадулиной.

Что было — то и будет,
Пускай судьба рассудит,
Пред этой красотою
Всё суета и дым…
Бродяга и задира,
Я обошёл полмира,
Но встану на колени
Пред городом моим…
Не знаю я, известно ль вам,
Что я певец прекрасных дам,
Но с ними я изнемогал от скуки…
А этот город мной любим.
За то, что мне не скучно с ним.
Не дай мне Бог, не дай мне Бог,
Не дай мне Бог разлуки…

После съёмок в Ленинграде завершали работу над картиной на киностудии имени Горького. Здесь вновь начались нападки на Владимира Бычкова, чуть было не приведшие к краху всей затеи со съёмками «Достояния республики». Режиссёра спасло «высокое» заступничество самого заместителя председателя Государственного Комитета по кинематографии Бориса Павленка, который хорошо знал Бычкова по совместной работе в Белорус — сии. В итоге Бычкову дали более-менее спокойно доснять картину.

Картина о Гражданской войне получилась совсем не революционной (ох, недаром Бычкова так усердно прорабатывали на худсоветах!), а просто добротной приключенческой лентой, своеобразным нашим ответом американским вестернам, которые в то время могли видеть лишь отдельные советские граждане. Даже погибал герой Миронова красиво, так же как и жил. Погибал, потому что не мог на потеху бандитам стрелять в произведения искусства…

«— Милостивый государь, — глумится атаман, обращаясь к Маркизу, — мои люди сказали мне, что они видели вас в цирке, как будто вы там демонстрировали фантастическую меткость в костюме Вильгельма Телля… Я предлагаю вам небольшую забаву. В этом барабане семь пуль. Если вы этими семью пулями разобьёте головы семи Терпсихорам, я оставлю вас в списке живущих на этом свете и даже отпущу вас на все четыре стороны.

— Я в женщин не стреляю, — отвечает Маркиз и пробует усовестить атамана: — Вы образованный человек. Уничтожать произведения искусства… По-моему, это варварство».

Напрасная попытка. «— Вы ошибаетесь, милостивый государь, — возражает атаман. — Нет высшего наслаждения для интеллигентного человека, чем уничтожить мировой шедевр…»

Ещё две-три фразы и следует предложение, от которого нельзя отказаться: «— Выбирайте, милостивый государь: или вы будете стрелять, или я. Я, конечно, стреляю хуже, чем вы, но убеждён, что даже одной из этих семи пуль с этого расстояния мне хватит, чтобы размозжить вам голову. Считаю до трёх».

Маркиз соглашается, берёт у Лагутина револьвер, оборачивается к статуэткам и объявляет: «Смертельный номер! Зрителей со слабыми нервами просьба покинуть цирк!» Пока бандиты смеются, Маркиз, не оборачиваясь, обращает дуло револьвера назад и одним выстрелом убивает атамана. Убивает, чтобы следом погибнуть самому от рук разъярённых бандитов…

И заметьте, не восклицает перед смертью ни «Да здравствует мировая революция!», ни «Выше знамя, товарищи!».

Одной лирической песни «Этот город мной любим…»

Миронову конечно же было мало. Хотелось петь ещё и, по возможности, петь что-то энергичное. Бычков не возражал, даже сам вышел на поэта Юрия Энтина и попросил того срочно написать текст песни. «29 декабря 1970 года мне звонит режиссёр, — вспоминал Юрий Сергеевич, — представляется: „Владимир Бычков, киностудия имени Горького", а я этой фамилии даже не слышал. И просит меня паи срочнейшим образом сочинить вместе с композитором Крылатовым песню о шпаге, и это надо сделать… к Новому году. Я говорю: „Как к Новому? Сегодня — 29-е!" — „Очень надо!" Привез сценарий, мне он необыкновенно понравился. 31 декабря, примерно в то время, когда люди уже садятся за стол и пропускают первую рюмку, я привез текст песни. Стихи Крылатову понравились, но выяснилось, что решающее слово принадлежит не ему и даже не Бычкову, а… Андрею Миронову. Андрей срочно приехал, прочитал и довольно строго спросил: „Вы внимательно прочли концовку сценария?" „Конечно, — отвечаю, — ваш герой погибает"… Но в ваших стихах не хватает трагизма. Вам меня не жалко?" Я заперся в комнате и за пятнадцать минут написал куплет:

На опасных поворотах
Трудно нам, как на войне.
И быть может, скоро кто-то
Пропоёт и обо мне:
Вжик — вжик — вжик!
Уноси готовенького…

Миронов обнял меня, расцеловал: „Вот теперь то, что надо!" Потом он послушал музыку, тоже сказал, что чего-то не хватает, и предложил, чтобы в конце песня перешла в вальс. Крылатов выполнил его пожелание, и в результате получилась замечательная песня. После этого мы с Мироновым подружились, и я ещё много написал песен для него…»

Миронов был требователен и к себе, и ко всем своим партнёрам. Иначе и нельзя, ведь требовательность к себе является непременным залогом мастерства, истинного профессионализма. Но даже в самом Театре сатиры находились люди, считавшие или хотя бы говорившие вслух, что Андрей Миронов — никудышный актёр. Не от большого ума, а конечно же чисто из зависти говорилось такое.

Ветераны Театра сатиры хорошо помнят случай, имевший место на гастролях в Новосибирске, когда в коридоре гостиницы «Обь» Миронов, идя по коридору, случайно услышал, как в одном

из номеров некий актёр, игравший в «Женитьбе Фигаро» роль лакея без слов, громко критикует как трактовку образа Фигаро, так и игру Андрея. Миронов не утерпел: вошёл в номер, давая понять, что он всё слышал. Посмотрел на своего «критика», сразу же сникшего, и, так и не сказав ни слова, вышел. На следующем спектакле буквально после каждой сцены Миронов спрашивал у «критика»: «Ну что? Сегодня я играю лучше?» Утончённая и изящная месть. Мироновский стиль.

Популярность Миронова уже достигла таких высот, что когда на экраны страны вышел очередной художественный фильм с его участием — довольно слабая советско-венгерская героическая комедия «Держись за облака», в которой Миронов сыграл совсем не главную роль Генерала, деятели кинопроката схитрили, набрав на афишах фамилию Миронова самым крупным шрифтом. Это несмотря на то, что в картине, кроме Миронова, снялись и другие известные актёры, такие как Светлана Светличная и Василий Шукшин. Правда, картину эта уловка от провала не спасла.

Любой начинающий актёр мечтает о славе, а любой известный, уже состоявшийся, мечтает о разноплановых ролях. Никому не хочется замыкаться в рамках одного и того же амплуа, хочется проявить свой талант во всю ширь, заблистать, что называется, во всю мощь, играть и в трагедиях, и в комедиях и в лирических драмах. Это огромная, просто гигантская удача, когда удаётся, образно говоря, побывать и Гамлетом, и Тартюфом, и Карабасом — Барабасом.

В одном из интервью на вопрос-утверждение: «Вас принято называть комедийным актером..» — Миронов ответит: «Я не признаю разделения актёров на трагиков и комиков. Для меня лично самый интересный жанр — трагикомедия. Возьмите Гоголя. Где та грань, которой у него отделено трагическое от комического? Да и нельзя при таком молниеносном беге времени однопланово воспринимать жизнь. В жизни всё рядом, всё переплетается; трагическое и комическое, величественное и ничтожное, фальшивое и искреннее, доброе и злое. Скажем, едет человек на работу в научно-исследовательский институт, где ему предстоит принимать сигналы с других планет, а его толкают в трамвае, обрывают пуговицы. Разве это не парадокс? Я утрирую, но такими парадоксами полна наша жизнь».

А на последовавший затем вопрос: «Какую роль, сыгранную в театре, вам интересно было бы сыграть в кино?» — признаётся: «Дон Жуана из пьесы Макса Фриша. В кино мне предлагают в основном однoплановые роли. Это молодой жизнерадостный комик или экстравагантный плут, жулик». Далее последует интересное объяснение разницы между театром и кино: «В кино

артист не самостоятелен в выборе роли. Можно отказаться либо согласиться играть, но в том и в другом случае это лишь те роли, которые предлагают режиссёры, а не те, которые хочет играть актёр.

В театре иначе. Здесь идёт процесс воспитания, формирования актёра. Театр — творческая лаборатория, кино — цех, ежедневно выдающий продукцию. Очень важно, с каким режиссёром в кино придётся работать. В этом отношении мой дебют в кино счастливый: я снимался у Юлия Райзмана в фильме „А если это любовь?" Райзман — прекрасный режиссёр, твёрдо знающий, что ему нужно взять от актёра, и поэтому он всегда ставит перед актёром определённую, ясную задачу»[28].

В одном из следующих интервью Андрей Миронов снова коснётся разницы между театром и кино: «Театр — это аккумулятор, лаборатория актёрского мастерства… Кино, в отличие от театра, не даёт актёру возможность почувствовать непосредственную связь со зрителем, что является для меня важным, а иногда и необходимым условием. И все же мне нравится сниматься. Каждая новая роль — эти новый заряд, толчок для исследования жизни. Вокруг неё происходит такое количество явлений, мы настолько обогащены самой различной информацией, что, естественно, встаёт вопрос отбора. В зависимости от характера персонажа, я отбираю те мои наблюдения, которые можно выразить в данной роли. Мне важно почувствовать её внутреннее действие, определить справедливость поведения персонажа… Я должен знать, во имя чего существует этот человек, и о чём я, артист Миронов, хочу сказать»[29].

В 1969 году режиссёр Леонид Хейфиц взялся экранизировать для телевидения роман Ивана Тургенева «Рудин». На главную роль Хейфиц пригласил Андрея Миронова. Далеко не все поняли и по достоинству оценили подобный поступок. Рудин — роль трагическая потрясающей глубины, а Миронова после «Бриллиантовой руки» и «Фигаро» большей частью воспринимали как чисто комедийного актера. Однако после выхода спектакля стало ясно, что со своей ролью Андрей справился прекрасно. Хейфиц доказал, что умеет видеть в актёрах то, чего не видят другие. Сам Хейфиц считал, что последний эпизод спектакля Миронов сыграл на высочайшем уровне, и считал его игру примером «редкостно глубокого, строгого и сосредоточенного существования актера».

Последний эпизод является отражением жизненной эволюции Рудина, превратившегося из пылкого, преисполненного романтизма и не слишком вдумчивого юноши в человека,

изрядно побитого жизнью, долго скитавшегося, много повидавшего и многое понявшего. И чувствовалась в мироновском Рудине некая обречённость, созвучная тургеневскому роману.

В роли Рудина Миронов изменил своей вечной привычке к движению, жестам и эксцентрике. Он играл Рудина подобно тому, как некогда играл Энгельса — скупые, тщательно выверенные движения и глаза… Ах уж эти глаза — они говорили обо всём, о чём не сказали ни слова, ни жесты! В их лихорадочном блеске читалась тревога, сквозила боль, угадывалась скорая гибель на баррикадах Французской революции. А ещё по взгляду становилось ясно, что гибель эта закономерна, неизбежна.

«Обаятельное молодое лицо. — писала о Миронове-Рудине критик Инна Вишневская, — вдохновенные глаза, сильная, яркая мысль, а главное — добрые, человечные намерения, главное — ненависть к пошлости и мещанству. И вёл свою роль А. Миронов не в расчёте на резкие слова автора о рудинской натуре как натуре слабой, актёр помнил о подлинном финале романа, о том, как Дмитрий Рудин погиб на парижских баррикадах, защищая революцию. Актер и режиссер в этом спектакле стремились к совершенно новому постижению натуры Рудина, как фигуры, принципиально действенной, не находившей точки приложения сил.

Смерть Рудина на баррикадах воспринимается героическим завершением негероической судьбы. А. Миронов не развенчивал Рудина, не это нужно современности. Актер искал лучшее в Рудине, именно это нужно современности, вырабатывающей свой нравственный идеал, свою новую, высокую мораль»[30].

Народная артистка СССР Любовь Добржанская, сыгравшая, в частности, маму Юрия Деточкина в фильме «Берегись автомобиля», славилась не только своим непревзойдённым актёрским мастерством, но и тем, что всегда говорила правду, никогда не позволяя себе кривить душой даже из соображений такта. Посмотрев «Рудина», Добржанская попросила Хейфица: «Поблагодарите Андрея за последний эпизод. Я никогда не предполагала, что он может вообще так играть».

Леонида Гайдая, в поисках исполнителя на роль Остапа Бендера просмотревшего более двадцати кандидатов (Андрей Миронов, Александр Ширвиндт, Спартак Мишулин, Никита Михалков. Алексей Баталов, Михаил Козаков. Валентин Гафт, Олег Борисов, Владимир Басов, Фрунзе Мкртчян., Евгений Евстигнеев, Александр Лазарев-старший, Анатолий Кузнецов и др.) кандидатура Миронова не устроила. Режиссёр искал полную противоположность Сергею Юрскому, недавно сыгравшему сына

турецкого подданного в «Золотом телёнке» режиссёра Михаила Швейцера. В итоге Гайдай остановился на кандидатуре Арчила Гомиашвили, актера Тбилисского русского театра имени Грибоедова.

По окончании съемок Гайдай и Гомиашвили рассорились так, что пять лет не разговаривали друг с другом. Актёру не понравился чересчур быстрый темп съёмки фильма, приведший к схематичному воплощению образа великого комбинатора, но больше всего не понравилось самоуправство режиссёра, который привлёк к озвучиванию роли Остапа Бендера актёра Юрия Саранцева, не спросив. пусть даже и формально, согласия самого Гомиашвили. Саранцев озвучивал всё, кроме песен, которые пел Валерий Золотухин.

Андрей Миронов сыграет Остапа Бендера спустя шесть лет в телевизионном фильме Марка Захарова… Кстати, Леонид Гайдай, до глубины души уязвлённый тем, что Захаров осмелился с ним соперничать, будет называть работу Марка Анатольевича не иначе как «уголовным преступлением».

Не вышло с Гайдаем — вышло с Рязановым. В новом рязановском фильме «Старики-разбойники» Миронов, сдружившийся с режиссёром после съёмок в «Берегись автомобиля», получил небольшую роль беспринципного и бесчувственного карьериста Проскудина, выживающего на пенсию хорошего следователя и хорошего человека Николая Мячикова, которого играл Юрий Никулин.

Слава, признание, востребованность… К другим это приходит на закате жизни, а Андрею Миронову в ту пору исполнилось всего тридцать лет. 8 марта 1971 года он с размахом отпраздновал своё тридцатилетие в ресторане Дома литераторов на улице Воровского, собрав в зале весь цвет творческой интеллигенции того времени.

Фильм «Достояние республики» вышел в прокат в конце апреля 1972 года. Картину ждали — в прессе много писали о новой роли Андрея Миронова, делая картине отличную рекламу, по радио передавали «Песню о шпаге», которая хоть и не стала так популярна, как «Остров невезения», но тем не менее понравилась слушателям и способствовала разжиганию интереса к картине.

Главный вестерн советской эпохи, трилогию о неуловимых мстителях режиссёра Эдмонда Кеосаяна «Достоянию республики» превзойти не удалось, но картина Бычкова заняла пятое место среди отечественных фильмов в прокате 1972 года! Кеосаяновская «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» оказалась на третьем, уступив лишь таким фильмам

как «Джентльмены удачи» Александра Серого и «А зори здесь тихие» Станислава Ростоцкого.

Уже упоминавшийся в этой книге критик Константин Рудницкий писал о работе Андрея Миронова в «Достоянии республики»: «Замысел авторов сценария и режиссёра В. Бычкова предусматривал восприятие актёрских данных Миронова не в комедийном, а в героическом регистре. Ибо Маркиз, которого сыграл Миронов, — по всем статьям романтический герой. Его Маркиз являлся в фильме в самых разных обличьях: то однорукий нищим, то удивительно дерзким авантюристом, то цирковым стрелком, не глядя поражающим мишени, то холодным циником, то человеком, не чуждым своеобразного благородства, то, наконец, самоотверженным героем, погибающим за высокие идеалы. Эффектную, красивую роль Миронов и сыграл очень эффектно и красиво, вполне оправдывая в финале те симпатии, которые Маркиз так легко и картинно завоевывал с момента первого же появления на экране… Авантюрную роль Миронов истолковал как вереницу приключений, ведущих к осознанию собственной судьбы, к готовности завершить извилистый путь совершенно недвусмысленным и благородным подвигом. В атмосферу стремительного вестерна Маркиз вошел как герой наиболее динамичный, наиболее картинный и победительный, но одновременно и как герой лирический.

Затаённый лиризм игры Миронова изменил всю структуру произведения, превратил его одномерность в многозначность, дал его быстрому движению более содержательный характер… Мы вправе отметить успех Миронова в роли, для него, несомненно, новой, но сыгранной ничуть не менее уверенно и свободно, нежели роли комедийные»[31].

Действительно, вправе. Это был настоящий успех!

Рудницкий К. Трудный поиск. «Советский экран», № 17, 1973.

Глава 12. ЕКАТЕРИНА ГРАДОВА

Отец Екатерины, Георгий Градов, был архитектором. В 1954 году, будучи научным сотрудником Академии архитектуры СССР, он написал в Центральный Комитет КПСС письмо, в котором резко критиковал советскую архитектуру за чрезмерное украшательство, ведущее к удорожанию строительства и несоответствие требованиям технического прогресса.

Разумеется, идея критики подобного масштаба принадлежала не Градову, а кому-то из высшего руководства страны, скорее всего, самому Генеральному секретарю Никите Хрущёву. Иначе как бы осмелился рядовой, в сущности, архитектор замахнуться на самого президента академии Аркадия Мордвинова и его учеников-последователей? Да стерли бы Градова в порошок, не будь у него высочайшей поддержки!

Почему тот же Хрущев не выступил с критикой сам? По двум причинам. Во-первых, не царское это дело — горшки обжигать. Ещё подумают, что это партия виновна в архитектурных излишествах. Во-вторых, это было в духе времени — борьба нового со старым, внимание к критике снизу и всё такое прочее.

Очень скоро состоялось Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций, на котором председательствовал сам Хрущёв. Покаялся в своих ошибках Мордвинов, следом посыпал голову пеплом главный архитектор Москвы Александр Власов, а затем выступил Градов, подчеркнувший, что действия отцов советской архитектуры есть не что иное, как «отступление от партийной линии в архитектуре, которое выражается в однобоком, эстетском понимании архитектуры лишь как искусства украшать, создавать внешне показной эффект, не считаясь с современной техникой, назначением здания и затратой средств».

В 1955 году было принято совместное постановление Центрального Комитета КПСС и Совета министров СССР «О преодолении излишеств в архитектуре и строительстве». По всей стране высокое архитектурное начальство лишилось своих должностей, академию расформировали, создав вместо неё Государственный комитет Совета министров СССР по делам строительства (сокращённо — Госстрой). Колонны и декоративные украшения были забыты. Настало время блочно-панельных пятиэтажек, единственным украшением которых были телевизионные антенны на крышах.

Георгий Градов, как и подобает передовому архитектору, мыслящему в унисон с руководством страны, стал директором научного института — ЦНИИЭП учебных зданий. Его супруга, Раиса Градова, была актрисой московского Театра имени Н. В. Гоголя. Не просто актрисой, но и секретарём партийной организации театра.

Дочь Екатерина, родившаяся у Градовых в 1946 году, вспоминала, что её родители были великими тружениками. С раннего детства запомнилось девочке, как допоздна горел свет в отцовском кабинете и в комнате матери. Отец писал, а мать читала или занималась рукоделием.

Единственную дочь не баловали, напротив — держали в строгости и сызмальства приучали к труду. С четырёх лет начались уроки немецкого языка, а с семи, помимо занятий в школе, Екатерина дополнительно учила английский язык, осваивала фортепиано и брала уроки рисунка. Правда, больше всего ей самой нравилось встать в отцовском деревянном кресле, взять в руку вместо палочки отцовскую же колонковую кисть и дирижировать. С пяти лет она занималась этим и могла дирижировать часами под музыку Бетховена, Моцарта, Чайковского и других великих композиторов. Екатерине вообще очень нравилась музыка, впрочем, и чтению (писать и читать девочка начала очень рано) она уделяла много времени. Любила, в подражание отцу, с утра составлять перечень дел на день и, по мере выполнения, вычеркивать их. Хорошая, надо сказать, привычка, очень полезная.

Интересы её были самыми разнообразными. Узнав о том, что на свете существует смерть, маленькая Катя (ей тогда было шесть лет), разумеется, не могла смириться с мыслью о том, что её родители могут умереть, и решила их спасти. На деньги, выданные ей на покупку сладостей, она купила книгу «Микробиология», надеясь почерпнуть оттуда знания, которые помогут ей продлить жизнь родителей.

Екатерина увлекалась переводами с английского. Переводила сказки, заодно перерабатывая их в пьесы, и сама же ставила. Любовь к театру она унаследовала от матери…

Актёрская карьера Екатерины началась очень удачно, причём удача сопутствовала ей, образно говоря, «на двух фронтах» — ив театре, и в кино.

В 1969 году, учась на четвёртом курсе Школы- студии МХАТ, Екатерина сыграла главную роль молодой провинциальной актрисы Александры Негиной в спектакле «Таланты и поклонники» Московского академического театра имени Вл. Маяковского, поставленном Марией Кнебель.

Это был не просто спектакль, а целое событие в истории отечественного театра, событие, в котором участвовали многие известные актёры, в том числе и Максим Штраух, самый знаменитый исполнитель роли Ленина в Советском Союзе. Штраух покровительствовал Градовой.

В 1971 году пьеса «Таланты и поклонники» была экранизирована.

Екатерина познакомилась с Андреем во время своего выпускного спектакля «Женитьба Фигаро», где она играла Розину. Плучек просил своих актёров бывать на выпускных спектаклях и присматривать там для Театра сатиры лучших выпускников. «Женитьбу Фигаро» Андрей смотрел вместе с Валентином Гафтом, тогда ещё служившем в Театре сатиры. Игра Градовой так вдохновила их обоих, что они порекомендовали Екатерину Плучеку, сказав, что нашли прекрасную Розину для его «Женитьбы Фигаро». Однако Екатерина предпочла Театр имени Маяковского.

В кино Екатерина Градова начала сниматься ещё раньше, чем играть на «большой» театральной сцене — с 1966 года. Первым её фильмом стали «Осенние свадьбы» молодого режиссёра Бориса Яшина.

«Звёздной» ролью Градовой стала роль радистки Кэт в сериале Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Во время съёмок в «Мгновениях» Градова решила перейти из Театра имени Маяковского в Театр сатиры. Мотивы этого перехода до сих пор остаются неясными. Возможно, что в Театре имени Маяковского актриса не видела путей для развития своего таланта. Бывает же так, что первая же большая роль накрепко привязывает актёра к определённому амплуа, не давая ему «расти вширь». А может быть, были у Градовой и какие- то сугубо личные причины для перехода? Впрочем, это неважно. Важно то, что в мае 1971 года Градова вернулась в Москву из ГДР, где проходили съёмки «Мгновений», и пришла в Театр сатиры к Валентину Плучеку.

В тот день ей вдруг захотелось одеться строго. Она надела чёрный свитер и чёрную юбку, и в этом наряде столкнулась с Андреем Мироновым на пороге Театра сатиры.

Андрей посмотрел на Градову и сказал: «Ну наконец-то! Долго же мы вас ждали. Вы по поводу перехода?» Градова ответила утвердительно. Андрей предложил ей свою помощь. Отказываться было неудобно, и Екатерина согласилась. Миронов зашёл перед ней в кабинет к Плучеку, пробыл там недолго, а когда вышел, то попросил найти его после разговора с художественным руководителем.

Аудиенция была недолгой. Уже «подготовленный» Андреем, Валентин Николаевич тепло принял Градову, благословляюще поцеловал её в лоб и сказал, что конечно же готов взять её в труппу и что прощает ей первоначальный выбор Театра имени Маяковского. Кроме того, Плучек выразил надежду, что у Градовой в творческом смысле всё сложится должным образом и что она не станет легкомысленно заводить любовные интрижки с такими сердцеедами, как Александр Ширвиндт, Михаил Державин и Андрей Миронов. «Девочка моя, будь осторожна, держись от них подальше», — напутствовал на прощанье Плучек.

Напутствие подействовало: по выходе из кабинета Екатерина не стала искать Андрея, а сразу же ушла домой — поделиться радостью с родителями. Радость Градовой была тем сильнее, что Плучек разрешил ей продолжать съёмки в сериале.

Где-то через месяц дома у Екатерины раздался звонок. Звонил Миронов. Отвлекаться не стал — сразу же попросил Градову встретиться с ним по очень важному делу. Донельзя заинтригованная девушка согласилась. Свидание состоялось во вторник 22 июня. Моментально выяснилось, что никакого дела не существовало — просто Миронову хотелось увидеть Градову. Несмотря на то что в самом начале свидания Андрей строго отчитал Екатерину за то, что она не нашла его после беседы с Плучеком, время они провели хорошо. Гуляли по Москве и катались по ней же на мироновской «Волге». На прощание договорились о следующей встрече — через неделю.

На этом свидании Миронов поразил Градову тем, что совершенно неожиданно сделал ей официальное предложение. Несмотря на удивление, Градова ответила согласием…

Что это было? Любовь с первого взгляда? Наверное…

Вначале решили сыграть свадьбу в октябре, но из-за гастролей Марии Владимировны и Александра Семёновича дату пришлось изменить на 30 ноября.

Градова вспоминала: «Всю ту неделю, пока Андрей за мной ухаживал, он с родителями отдыхал на Красной Пахре, на даче, и по утрам приезжал в Москву, предварительно обламывая всю сирень и набивая банки клубникой. И всё это он привозил на съёмки в павильон (съёмки „Семнадцати мгновений весны" шли тогда на киностудии имени Горького. — *А. Ш.*) и во время перерывов кормил меня клубникой и засыпал сиренью…

А для родителей его поведение в эту неделю было загадкой. Он чуть свет вставал, пел, брился, раскидывал рубашки, галстуки, без конца переодевался.

И вот когда Мария Владимировна приехала в Москву — они жили тогда ещё на Петровке, в Рахмановском переулке, — Андрей

привёл меня к ней домой. В тот день мы подали заявление, 29 июня, и пришли к его ничего не подозревающей маме.

Мария Владимировна сидела в своей комнате, держала ноги в тазу, и возле неё хлопотала их семейная очень милая педикюрша. Мария Владимировна не могла в тот момент встать, выйти и встретить меня. Андрей — краснея, а я — бледнея, зашли. Я держала гигантский букет роз. Мария Владимировна сказала:

— Здравствуйте, барышня, проходите. — Спросила: — По какому поводу такое количество роз среди бела дня?

Андрей быстро схватил меня с этими розами, запихнул в соседнюю комнату со словами:

— Я тебя умоляю, ты только не нервничай, не обращай ни на что внимания, всё очень хорошо.

И остался наедине с мамой. Перед тем как мы подали заявление, он не поставил её в известность. Я только услышала какой-то тихий её вопрос, какой-то шёпот. Потом вдруг она сказала:

— ЧТО?!! — и гробовая тишина.

У меня всё тряслось от страха. Он ещё что-то объяснял. И она пригласила меня войти. Говорит:

— Андрей, посади свою невесту, пусть она засунет ноги в таз.

Я села, ни слова не говоря, мне принесли чистую воду. Я ничего не соображала, и педикюрша Зиночка сделала мне педикюр. Если бы мне в тот момент отрезали не ногти, а целый кусок ноги, мне кажется, я бы не почувствовала. Я была теперь прикована к этому злополучному тазу, всё плыло перед глазами, а Мария Владимировна мимо меня ходила и сверлила взглядом. А я и не знала, какое мне делать лицо. Я чувствовала себя завоевателем, каким-то похитителем, вором, и мне давали понять, что так и есть на самом деле.

Потом мы быстро убежали…»

Градова была для Марии Владимировны человеком «своего круга», происходившей из приличной «академической» семьи. Потому-то приём, оказанный ей, был в общем-то дружелюбным. Вряд ли Мария Владимировна, поставленная перед фактом женитьбы её единственного сына (заметьте, ей сообщили уже после подачи заявления в ЗАГС!), была бы способна на более тёплое чувство по отношению к девушке, «похищающей» у неё Андрея.

В театре жених и невеста о своём решении сообщать не спешили. По каким-то своим особым причинам они держали свой роман в тайне от всех. Не исключено, что того пожелал Андрей, опасаясь, что некоторые из его бывших пассий могут из ревности отравить Градовой начало работы в Театре сатиры.

Доверились только актёру Владимиру Ушакову, мужу Веры Васильевой, который исполнял роль посыльного. Приходил после спектакля в гримёрку к Градовой и «на ушко» сообщал ей, где и когда Миронов будет её ждать. Места встречи менялись — чтобы не примелькаться. Градова в одиночестве уходила из театра и где-нибудь возле гостиницы «Пекин» садилась в машину Андрея… Даже рестораны они посещали такие, куда театральная публика обычно не ходила.

Увы, в театре тайное становится явным ещё быстрее, чем в жизни. Довольно скоро о романе Миронова и Градовой знал весь коллектив. Плучек, не желавший, подобно Марии Владимировне, терять хоть сколько-то своего влияния на Андрея, начал относиться к Градовой с откровенной неприязнью. Однако, поняв, что отговорить Андрея от женитьбы на Екатерине не удастся, тут же сменил гнев на милость. Ссориться с Мироновым ему было не с руки, тем более что готовилась новая премьера — гоголевский «Ревизор», где Миронов играл Хлестакова.

Свадебное путешествие молодожёнов получилось недолгим — всего несколько дней в Ленинграде, куда Миронову удалось вырваться в перерыве между спектаклями.

Градова вспоминала, что Миронов в браке был консерватором. Не одобрял, когда жена курила или пила вино, требовал, чтобы актёрская карьера жены не наносила ущерба дому и семье, очень любил, чтобы дома всё было красиво и удобно устроено.

Дом для Миронова был не просто крепостью, а тем местом, где можно было расслабиться, отдохнуть от навязчивых поклонников и поклонниц, восстановить силы. В то же время Андрей очень любил гостей и с удовольствием их принимал.

Учил меня готовить, стирать, убираться. Продукты, чистка были на нём. Днём убирала я, а он любил пропылесосить ещё и ночью. Что касается кулинарии, восхищался всем, что я готовила, достаточно было положить в овсянку ягоды или сделать свежий сок — и он был счастлив. Андрей любил животных — собак. У него в детстве был скотчтерьер. И нам Андрей однажды в корзинке принёс маленького фокстерьера. Назвали Марфушей. Жутко вредная была собачуля, а он её обожал, и она его всего вылизывала».

Андрей мог посоветовать Екатерине отказаться от съёмок в том или ином фильме, и она слушалась этих советов. Причина, как рассказывала Градова, крылась в том, что Андрею «там не понравились любовные линии».

Екатерину поражало отношение её мужа к людям. Казалось бы, знаменитый актёр, настоящий баловень судьбы, должен быть

заносчивым и высокомерным… ну, пусть, не «должен», но так часто бывает, очень часто. Однако Андрей относился ко всем людям уважительно, всегда умел найти доброе слово для каждого. Он не любил интриг и сплетен, так же, как не любил пошлости и цинизма. Никогда не заискивал перед обладателями высоких должностей, а вёл себя с ними как равный. В то же время мог просто боготворить пожилых костюмерш, следивших за его театральным гардеробом.

Слово Екатерине Градовой: «Замечательный кинорежиссёр Илья Авербах, снявший фильм „Фантазии Фарятьева", где Андрей сыграл главную роль, как-то сказал: „Он — большой артист редкого дарования; притом что он очень популярен, никто его не знает, он совсем другой". А я его знала — другим. Дома это был молчаливый, скромный и заботливый человек, уставший от своего публичного существования, измученный обязанностью постоянно фонтанировать. Андрей оберегал свой дом от проникновения в него всеобщего шутовства и грязи. Особенное его состояние души — мирность, неспособность осуждать кого-либо, кроме себя. И ещё в нём отсутствовало лицеприятие, конформизм: например, со старенькими костюмершами, которые стирали его рубашки и переодевали его во время спектакля, он говорил с такой любовью, преклонив голову, целовал им руки, а с какими-нибудь секретарями ЦК или обкомов располагался свободно и раскованно, ничего не ожидая от этих встреч. Не было в нём лукавства и хитрости совсем».

Разумеется, Андрей жил театром, кино, своими ролями, и Екатерина, будучи актрисой и дочерью актрисы, никогда не ревновала мужа к искусству. А вот к другим женщинам ревновать приходилось. Любвеобильный Андрей не остепенился после женитьбы. Поговаривали, что его тёща, бывшая, как уже упоминалось, секретарем партийной организации своего театра, даже грозила зятю «неприятностями по общественной линии», если он не возьмётся за ум. Поведение Миронова, зачастую весьма легкомысленное, существенно осложняло его семейную жизнь.

26 марта 1972 года состоялась премьера «Ревизора», в котором собрались все звёзды Театра сатиры — Андрей Миронов (Хлестаков), Анатолий Папанов (Городничий), Вера Васильева (Анна Андреевна), Татьяна Ицыкович (Марья Антоновна), Георгий Менглет (Земляника), Александр Ширвиндт (Добчинский), Михаил Державин (Бобчинский)…

Хлестаков у Миронова вышел своеобразным, не похожим на установившийся в отечественном театре «традиционный образ».

Очень яркое впечатление мироновский Хлестаков произвёл

на Михаила Козакова, написавшего: «На премьере я не был. Я увидел очередной спектакль год спустя. Кипение театральных, а главное, околотеатральных страстей часто смещает систему координат и путает оценки. Одни спектакли поражают живым премьерным нервом, который уходит вместе с первыми представлениями, а иные, наоборот, вызревают медленно, но верно. В первую очередь это зависит от актёра. Истинно одарённый артист внутри даже не слишком удачного спектакля способен со временем совершить чудо, если материал роли даёт для этого основания. Очевидно, такое чудо произошло с Хлестаковым — Мироновым.

Первый выход Ивана Александровича сразу поразил меня. На сцене появился некто гладко прилизанный, этакая белая вошь с косящими от голода глазами. Он даже не шёл, его вело, поводило от голода. Пустота в желудке, даже треск какой-то, прямо-таки желудочные спазмы. Хоть крошечку хлебца, хоть пёрышко из того самого супа в фаянсовой тарелке.

Только выход — а я от смеха чуть не сполз со стула. Дальше — пуще! Роль Хлестакова, творимая

Мироновым, росла и расцветала. Белая вошь обращалась в очаровательного мотылька, в роскошную бабочку, ту самую, о которой он споёт в другой пьесе: „А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк". И запорхал, и запорхал…»

Театровед Анна Вислова в своей книге «Андрей Миронов: неоконченный разговор» писала: «Да, Хлестаков получился самым неуловимым характером у актёра, но таким он написан Гоголем. Ему присуща множественность черт, раскрывающихся в бурлящей фантасмагорической смене настроений и поступков. Хлестаков Миронова как ртуть мгновенно переливался из одного состояния в другое. Его в прямом смысле несло неведомо куда, как бы во все стороны сразу.

В год премьеры спектакля критика много писала об „инфантильности" Хлестакова-Миронова, его „неестественной хрупкости", „эфемерности", „ломкости" и „зыбкости". На самом деле за ним скрывалась необычайная внутренняя подвижность Хлестакова. Миронов старался не упустить ни одного из свойств своего персонажа. Появляясь перед зрителями в чуть серебрящемся фраке (даже в одежде Хлестакова было нечто переливчатое), с тростью в руке, он скользил по сцене, причудливо меняя жесты и позы, внезапно переходя от шёпота к резким вскрикам. Трость — игрушка молодого щёголя — то вдруг превращалась в орудие угрозы (от резких ударов которой по столу первым съеживался её обладатель), то временами вид её действительно навевал чаплиновские мотивы. Каскадом

непредсказуемых движений и интонаций Миронов передавал и трусость Хлестакова, и беззастенчивую браваду, сочетавшуюся с бесстыдством завзятого враля, и нелепость фейерверочных фантазий маленького бедного чиновника. Только что он в страхе пятился от Городничего, а через несколько мгновений уже парил во вдохновенном экстазе. Только что полз по полу на четвереньках, а в следующую секунду бездумно и грациозно выделывал па бального танца…

Без юмора и иронии Миронов не мог ни играть, ни просто существовать. В них заключалось его спасение от жизненных неурядиц. Они наложили особый, неповторимый отпечаток на все создания артиста. Хлестаков не был исключением. Скорее, напротив, именно на этом спектакле Миронов чаще обычного доводил зрителей до приступов почти гомерического хохота. Вызывал их внезапно, резко и так же моментально гасил…

Миронов, когда был „в ударе", играл захлёбываясь. Его партнёры по сцене всегда это чувствовали и в определённые моменты почтительно, с осторожностью расступались, давая простор его артистическому буйству. А сами на минуты превращались в наблюдательных зрителей. Когда в сцене вранья в доме Городничего Хлестаков- Миронов после фейерверка стремительных мини-показов своей „шумной петербургской жизни", сопровождавшихся обычно непрекращающейся импровизацией в общении со всеми, кто стоял в тот момент на сцене, обессиленно падал со стола в руки своих коллег, чуть не до головокружения заверченных скоростью монолога и параллельным остроумным обыгрыванием их сиюминутного, застигнутого врасплох состояния, то и актёры и зрители наконец на секунду получали возможность для передышки. Привыкнуть к мироновским эскападам было, по-моему, невозможно. Они всегда были непредсказуемы…»[32].

Новая работа Миронова была воспринята критиками неоднозначно. Кто-то хвалил оригинальную трактовку роли, кто-то считал её провальной, не «гоголевской» по духу и сути.

Надо сказать, что «Ревизор» вообще как-то… не вдохновлял игравших в нём актёров, что ли. Спектакль считался «тяжёлым», то ли из-за общей «несыгранности», то ли из-за особенностей самой пьесы, то ли ещё по каким-то причинам… Нет, скорее всего, сказалась именно «несыгранность». Спектакль словно распадался на несколько частей — дуэта Хлестакова и Городничего, миниатюр Ширвиндта и Державина — Бобчинского и Добчинского, сольной игры Веры Васильевой…

Явив зрителям «Ревизора», театр начал репетировать новую пьесу, навязанную ему свыше по всё тем же самым

идеологическим соображениям, пьесу белорусского драматурга Андрея Макаенка «Таблетка под язык», рассказывающую о жизни сельских тружеников. Конечно, будь на то его воля, Плучек никогда бы не взялся за подобный «шедевр» социалистического реализма. Андрею Миронову досталась роль… колхозника Шведа. В «Таблетку…» перекочевал чуть ли не весь состав «Ревизора» — и Менглет, и Папанов, и Ширвиндт, и Васильева… Роль Светланы получила Екатерина Градова.

Сюжет пьесы в пересказе не нуждается — типичная соцреалистическая поделка, не имевшая ничего общего с реальной колхозной жизнью.

В середине сентября Градова сообщила мужу, что ждёт ребёнка. «Андрей очень хотел ребёнка, — вспоминала она, — хотел его каждый день, ждал, мечтал, пел и придумывал какие — то игры. Он заранее не трогал тему, как её назвать. Но потом сообщил мне извинительным письмом в роддом (а Маша родилась там же, где и он, в роддоме имени Грауэрмана на Арбате) — со свойственным ему юмором сообщил, что любит меня как женщину и уважает как мать. И написал: «Кутя (он называл меня Кутей), мы же с тобой договорились, это будет Маша». Договора никакого предварительного не было, конечно. Он назвал дочку в честь Марии Владимировны. А второго ребёнка планировал назвать в честь себя Андреем. Так Машенька назвала сына, внука Андрея».

В январе 1973 года «Таблетку под язык» показали зрителям. Как и ожидалось, «звёздный» состав актёров обеспечил пьесе кассовые сборы. Многие ведь ходят в театр только за тем, чтобы вживую увидеть любимых артистов, своих кумиров.

Вскоре после премьеры в газете «Вечерняя Москва» критик Инна Вишневская похвалила игру Миронова в столь несвойственной ему роли колхозника: «В этой роли мы увидели нового А. Миронова, чья изящная комедийная лёгкость соединилась с пристальным вниманием к внутреннему миру человека, отчего комизм характера не пропал, но приобрёл более серьёзное звучание»[33].

В ожидании прибавления семейства супруги решили переехать в более просторную квартиру. Действительно, «однушка» Андрея в Волковом переулке мало годилась для жизни втроём. Так была приобретена двухкомнатная кооперативная квартира на улице Герцена, куда Екатерина с Андреем переехали в начале 1973 года. Квартиру в Волковом переулке Андрей сохранил, то ли в качестве «запасного аэродрома», то ли уже подумывал о том, что жизнь может повернуться по всякому и собственный, отдельный «угол» не помешает.

В конце мая у супругов родилась дочь Маша, ныне известная актриса Мария Миронова. Сниматься в кино Мария начнёт в семилетнем возрасте — сыграет Бекки Тетчер в телевизионном фильме «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна».

11 августа 1973 года Екатерина Градова в одночасье прославилась на всю страну — Центральное телевидение начало показ двенадцатисерийного телевизионного фильма «Семнадцать мгновений весны». Как вспоминает сама Градова, бремя славы оказалось неожиданно тяжёлым, можно сказать — непосильным: «После одной из первых серий я вышла за хлебом в гастроном «Новоарбатский», едва причёсана, с собакой Марфушей на поводке. И вдруг на меня попёрла толпа. Люди подставляли спины, чтобы я на них расписалась, спрашивали, что будет в следующей серии… Два часа я стояла прижатой к прилавку, продавцы вызвали милицию. Когда я вернулась домой, Андрей был в ужасе: называется, вышла на пять минут за хлебом».

Самому Миронову «Семнадцать мгновений весны» не нравились, он находил их чересчур затянутыми и скучноватыми.

22 сентября Лариса Голубкина родила девочку, которую назвали Машей. Отцом ребёнка был сценарист и режиссёр-документалист Николай Щербинский-Арсеньев, с которым к моменту рождения их дочери Лариса уже успела расстаться. Учитывая давнюю дружбу Голубкиной и Миронова, некоторые досужие сплетники совершенно безосновательно утверждали, что настоящим отцом новорожденной является Андрей Миронов.

Отношения Андрея и Екатерины нельзя было назвать безоблачными. Возможно, отношения **могли** бы быть лучше, если бы их родители (в первую очередь — матери) сумели приспособиться к своим новым статусам тёщи и свекрови и оказались, что называется, «на высоте». Увы…

Екатерина не ревновала мужа к свекрови, для этого она была слишком умна. Просто — ё забавляли постоянные, по нескольку раз в день звонки Андрея матери и раздражала его покорность, слепое, совершенно безвольное ей подчинение. Она даже пыталась объяснить свекрови, насколько сильно Андрей любит свою мать, если учит жену стирать, убирать и готовить так, как это делает Мария Владимировна. Зря, конечно, старалась.

Если матери Андрей подчинялся во всём, то вести себя точно так же по отношению к тёще (тоже весьма властной женщине) и не собирался. Подобная линия поведения, разумеется, не могла не привести к конфронтации.

В канун Нового 1974 года состоялась премьера спектакля «Маленькие комедии большого дома» по пьесе Григория Горина и Аркадия Арканова, ставшего первой режиссёрской работой

Андрея Миронова (в соавторстве с Александром Ширвиндтом). Помимо режиссуры у Миронова была роль Алика в новелле «Ограбление».

Ещё одна веха творческого пути, ещё одна планка, ещё один рубеж… Тонкий, ироничный. Смешной спектакль, в ненавязчивой форме затрагивающий вопросы человеческих отношений. Этой постановкой Миронов и Ширвиндт заявили о себе, как о режиссёрах, «в полный голос».

В сентябре 1974 года Театр сатиры открыл свой юбилейный пятидесятый сезон. Настроение у всего коллектива было приподнятым. Юбилей — это праздник, а праздник немыслим без подарков. Ждали наград…

В середине октября посыпались долгожданные подарки к юбилею. Плучек получил звание народного артиста СССР, а Миронов, Ширвиндт, Державин, Аросева, Байков, Соковнин и Зелинская стали заслуженными артистами РСФСР. Сам театр наградили орденом Трудового Красного Знамени. Была при социализме такая традиция — награждать орденами заводы, газеты, театры и т. п.

Инна Вишневская даст «юбилейную» характеристику Театра сатиры: «Великолепная труппа у этого театра, умело, талантливо подобранная, не теряющая ансамбля.

Татьяна Ивановна Пельтцер… строгая, немолодая женщина в отлично сшитом чёрном костюме. Но вот — мгновение — и в сцене из спектакля „Проснись и пой" Татьяна Ивановна продемонстрировала поистине юношеский темперамент. Какая актриса! В её искусстве уживаются психологизм и оперетта, комедия и драма, цирк и слёзы, мелодрама и фарс, молодость и зрелость, эффектное обаяние звезды и облик милой, обычной женщины…

Или, скажем, Нина Архипова и Вера Васильева. Я всегда знала, что они прекрасные актрисы. Но как развернулись за последнее время их таланты!

Лирической, мягкой, характерной актрисой может быть Архипова. обычно игравшая патетических героинь. Саркастической, гротесковой может быть Васильева, обычно игравшая роли „тихие", лирические.

Анатолий Папанов. В его искусстве счастливо соединилось многое из того, что отличало превосходных русских актёров, и в первую очередь — умение беспредельно владеть залом: то смешить его, то поднимать до высот романтики.

А неиссякаемо-иронический, лирико- искромётный Александр Ширвиндт, а Андрей Миронов — украшение этого театра, его молодость и в то же время его великолепное

отточенное мастерство, а Михаил Державин — удивительный в своём непотревожимо — комическом „серьёзе".

А Зиновий Высоковский, показавшийся в этот вечер, быть может, лучше всех остальных; его мудрый аптекарь из „Интервенции" со своим импровизационным текстом и обрадовал, и заставил думать над жизнью, и рассмешил, и растрогал.

А Спартак Мишулин с его одержимой увлечённостью стихией комического, с его умением смешить, не смеясь самому, с его поразительным погружением во внутренний мир персонажей, внутреннего мира не имеющих.

Отлично сочетает амплуа социального героя с амплуа простака Роман Ткачук…

Есть у Театра сатиры главный режиссёр Валентин Николаевич Плучек, художник, соединяющий в себе славные традиции советского театра с его славным настоящим. Он взял у Мейерхольда его страсть к риску, его умение будоражить умы и сердца каждым новым спектаклем, не похожим на вчерашний. Плучеку и сегодня свойствен молодой азарт, гражданская патетика, непримиримость к любому проявлению холодного ремесленничества. Он — художник большого жанрового диапазона, художник, остро чувствующий стиль произведения. При этом его поиски сценической выразительности всегда опираются на глубокое знание материала, на большой человеческий и художнический опыт.

У театра есть умный, дельный, интеллигентный директор — Александр Левинский.

У театра есть хороший заведующий литературной частью — Марта Линецкая, человек доброжелательный, со вкусом и советами которого считаются многие»[34].

Радость Андрея была омрачена распадом его брака. Всё произошло быстро, неожиданно и довольно шумно. Андрей дал повод для ревности, Екатерина вышла из себя и заявила, что между ними всё кончено. Ходили слухи, что она застигла Андрея «на месте преступления» с одной из актрис Театра сатиры и устроила ему и его даме бурную сцену.

Так или иначе, но пришлось Андрею отправляться к родителям, которые в то время уже жили на улице Танеевых (ныне — Малый Власьевский переулок). Его родители восприняли развод сына по-разному. Александр Семёнович, недавно отметивший шестидесятилетие, отреагировал спокойно, а Мария Владимировна долго упрекала сына в том, что он потерял квартиру. Так оно и было, двухкомнатный кооператив на улице Герцена остался Градовой и маленькой Марии, которые были там прописаны. Впрочем, Андрей о квартире не жалел, он никогда не

был излишне меркантильным.

Пройдут годы. Андрея Миронова уже не станет, время залечит старые раны, сотрёт обиды и заставит взглянуть на прошлое под другим углом. Екатерина Градова напишет о разводе с Андреем: «В силу молодости, недооценки некоторых ценностей, влияний снаружи мы не смогли сохранить семью. Виню я только себя, потому что женщина должна быть сильнее. Гордость, свойственная обездуховлённости, помешала мне мудро увидеть ситуацию, объясняя некоторые сложности семейной жизни особым дарованием своего мужа, его молодостью. Развод не был основан на неприязненных чувствах друг к другу. Скорее всего он проходил на градусе какого-то сильного собственнического импульса: была затронута самая важная для обоих струна. Мы ждали друг от друга чего-то очень важного… Тут бы остановиться мгновению, оставив любящих наедине: с Богом и с собою. Но жизнь бурлила, предлагая свои варианты, выходы и модели».

Вспоминается ахматовское:

Я научилась просто мудро жить,
Смотреть на небо и молиться богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу…

Возможно, что Мария Владимировна в глубине души была рада разводу Андрея. Бог с ней, с квартирой, главное, что её сын снова принадлежит ей одной. Если она так думала, то глубоко ошибалась. Её сын вырос, а она упорно не хотела этого замечать.

Не исключено, что столь скорая женитьба Андрея на Екатерине Градовой в какой-то мере была обусловлена его стремлением вырваться из-под материнского диктата, наконец-то зажить самостоятельно.

Не раз в течение своей жизни Андрей пытался обрести полную свободу, но… Если даже когда-то он думал, что ему это удалось, то ошибался. Отношения с матерью оставались прежними, менялись лишь декорации.

Расставшись, Андрей и Екатерина сохранили дружеские отношения. Андрей часто заезжал в гости к Екатерине и Маше, а если видел, что они о чём-то спорят, мягко укорял: «Когда я о вас думаю, мне всегда хочется к вам, думаю, как у вас мирно, хорошо, а вы тут ещё и дерётесь». Можно даже сказать, что после развода отношения между бывшими супругами в некоторой степени улучшились. Не стало упрёков, ревности, ссор, остались лишь приязнь и нежность.

Глава 13. КОРИФЕЙ «ЛЁГКОГО» ЖАНРА

В 1970 году вышел в свет фильм Сергея Бондарчука «Ватерлоо» с бюджетом в тридцать пять миллионов долларов (в 1970 году, не забывайте!). Впрочем, затраты не спасли «Ватерлоо» от провала в прокате. В производстве картины участвовали «Мосфильм», «Коламбиа Пикчерс Парамаупт» и итальянская фирма «Дино де Лаурентис Чинематографика». Наполеона играл известный американский актёр Род Стайгер, герцога Веллингтона — Кристофер Пламмер, Людовика XVIII — Орсон Уэллс, фельдмаршала Блюхера — Серго Закариадзе. Кроме Закариадзе в фильме участвовали и другие советские актёры. Назову лишь некоторых — Евгений Самойлов, Ирина Скобцева, Олег Видов, Владимир Дружинников… В съемках в качестве статистов принимали участие пятнадцать тысяч советских солдат, а также две тысячи кавалеристов из прозванного «мосфильмовским» Одиннадцатого отдельного кавалерийского полка и некоторых конно-спортивных школ. Был анекдот, в котором Наполеон говорил: «Если бы у меня было столько войск и средств, сколько у Бондарчука, я бы победил при Ватерлоо».

Зачем вспоминать про фильм Бондарчука, если Андрей Миронов там не снимался? Да затем, что после съёмок «Ватерлоо» за фирмой итальянского продюсера Дино де Ааурентиса (тем ещё выжигой и плутом, замечу я вам!) остался большой долг «Мосфильму», который де Лаурентис соглашался погашать не иначе, как участием в новом кинопроекте.

Пришли к соглашению, что это будет эксцентрическая комедия, сценарий которой поручили написать Эмилю Брагинскому и Эльдару Рязанову. Первоначально сценарий назывался «Спагетти по-русски». Дино де Лаурентис потребовал внести в него как можно больше трюков, что было сделано. «Спагетти по-русски» стали «Итальянцами в России». Трюков было столько, что Эльдар Рязанов как-то признался, что ему жаль режисёра, который будет всё это снимать.

Как оказалось, жалел он сам себя, ведь «Невероятные приключения итальянцев в России» поручили снимать ему. Причём в очень жёстком, чисто капиталистическом темпе. Подготовка к съёмкам заняла всего месяц, что по весьма неспешным советским меркам было немыслимо. Сами съёмки картины начались в Москве в мае 1973 года, и за два месяца успели снять чуть ли не девяносто про — центов всего метража —

всю «советскую» часть картины.

Сюжет фильма был не шибко мудрёным. Русская эмигрантка, умиравшая в одной из больниц Рима, перед кончиной успела сообщить своей внучке Ольге, что всё её несметное состояние спрятано в Ленинграде «подо львом». На поиски сокровищ в Советский Союз выехала целая бригада — внучка и те, кто случайно услышал про сокровища: врач, два санитара, пациент со сломанной ногой и конечно же типичный итальянский мафиози. В Советском Союзе они познакомились с гидом. Андреем Васильевым (его играл Миронов), который на самом деле был капитаном милиции… Сокровища нашли. Ольга влюбилась в Андрея и осталась в Советском Союзе. О-о, мамбо итальяно!..

Автомобильные трюки, посадка самолёта ТУ-134 на шоссе, взрыв бензоколонки, прыжки с разведённого моста, эпизоды со львом, падение колонны… Режиссёру очень нужны были крупные планы актёров во время трюков, и Андрей Миронов добросовестно висел на поднятом крыле моста над рекой, метрах так в пятидесяти от воды…

Со львом, как вспоминал Эльдар Рязанов, вообще было много проблем:

«Все эпизоды со львом происходили в белые ночи. Белую ночь мы снимали в режиме, то есть в течение двадцати — тридцати минут на закате солнца и в такой же промежуток времени на рассвете. Поскольку время съёмки ограничено, лев был обязан работать очень точно.

В первую съёмочную ночь со львом выяснилось, что актёры панически его боятся. Сразу же возникла проблема, как совместить актёров со львом и при этом создать безопасность. У Антонии Сантилли — актрисы, исполняющей роль героини фильма, — при виде льва начиналась истерика, даже если Кинг был привязан и находился далеко от неї Но это ещё полбеды! Главное, что лев чихать хотел на всех нас! Это был ленивый домашний лев, воспитанный в интеллигентной семье архитектора, и он не желал работать. Кинг даже не подозревал, что такое дрессировка. Этот лев в своей жизни не делал ничего, чего бы он не желал. Ему было наплевать, что у группы сжатые сроки, что надо соблюдать контракт с итальянцами, что это совместное производство, что между странами заключено соглашение о культурном обмене. Кинг оказался очень несознательным.

Когда нам понадобилось, чтобы лев пробежал по прямой пятнадцать метров, этого достигнуть не удалось. Хозяева кричали наперебой: „Кинг, сюда! Кингуля, Кингуля!" — он даже головы не поворачивал в их сторону: ему этого не хотелось.

Я был в отчаянии! История со львом являлась одним из краеугольных камней сценария. На этот аттракцион мы очень рассчитывали. К сожалению, способности льва были сильно преувеличены. Лев был недрессированный, невежественный и, по-моему, тупой. Мы намытарились с этим сонным, добродушным и симпатичным животным так, что невозможно описать…

Бесстрашнее всех вел себя со львом Миронов. Хотя поначалу льва никто не боялся, думая, что он дрессированный и послушный. Но потом это мнение изменилось. Где-то вскоре после начала съёмок мы решили пустить льва без привязи. Снимался кадр, где на инвалидной коляске ехал дублёр Евстигнеева (один из дрессировщиков). За коляской должен был бежать лев, а уж за ним четверо актёров — Андрей Миронов, Нинетто Даволи, Алигьеро Носкезе и Антония Сантилли. Во время первого же дубля лев остановился и пошёл почему-то на Нинетто Даволи. Он, очевидно, не хотел ничего плохого, может быть, просто хотел поиграть. Он встал на задние лапы, передние задрал вверх, крепко «обнял» итальянца, оцарапал ему спину. Кстати, весил Кинг двести сорок килограммов. Дрессировщик, дублирующий Евстигнеева, среагировал мгновенно: схватил костыль Хромого (персонаж Евстигнеева) и огрел льва. Тот отскочил в сторону. Актёры разбежались и попрятались. „Скорая помощь" и пожарная машина всегда дежурили на съёмках. Врачи забинтовали Даволи, травмы оказались незначительными. Но все стали панически бояться льва. Психологическая травма оказалась пострашнее физической.

А на следующий день Андрею Миронову предстояло встретиться с неуправляемым хищником один на один. Я не сомневался, что Андрей откажется от свидания с Кингом. Я бы на его месте на рожон не полез…

В эпизоде, о котором идёт речь, наш доблестный сыщик, которого играл Миронов, слезает со сфинкса, куда лев загнал всю компанию кладоискателей, и проводит со зверем душеспасительную беседу в духе коммунистической пропаганды, пытаясь пробудить в хищнике сознательность. Стоят три камеры. Кинг на свободе, не в клетке, он не привязан. Между артистами — львом и человеком — нет спасительного стекла или решётки. У исполнителей прямой личный контакт, как по системе Станиславского. Всех участников съёмочной группы бьёт крупная дрожь.

Андрей поразил меня своей храбростью и отчаянностью. Он имел все права отказаться, ведь накануне уже произошёл несчастный случай. Но эпизод был необходим. Андрей это знал, и чувство актерского долга возобладало над личным страхом. По

моей команде (господи, какой у меня в это время был мандраж!) Миронов полез со сфинкса вниз. Лев, который сначала лежал, встал. В фильме на лице Андрея отражается вся внутренняя борьба, которая происходила в нём в тот момент. Он одновременно и страшился льва, и преодолевал ужас. Кстати, эти эмоции и требовались по роли. Андрей сделал три дубля. Он трижды спускался со сфинкса и точил лясы со львом. Сцена снята без всяких поддавков, в ней нет никакого обмана. Очевидно. актер потряс своим бесстрашием не только меня, но и Кинга».

Дино де Лаурентис, необязательный и крайне экономный, досаждал Рязанову не меньше льва, а то и больше. Всё, что полагалось по договору, из итальянской стороны надо было буквально выбивать. На это уходило время, тратились нервы. Так, например, во время съёмок в Италии советскую группу поселили в захудалом отеле на окраине Рима, да ещё пытались заставить Рязанова вести уличные съёмки в Риме чуть ли не «с колёс» и без дублей — экономия, дескать. Рязанов психанул и решил поставить жадных партнёров на месте Форму протеста выбрал самую приятную — потребовал обеспечения нормальных условий как рабочих, так и бытовых и объявил забастовку Вдобавок заявил, что не собирается работать без своего ассистента и художника по костюмам, приезд которых итальянцы первоначально «зарубили». Поняв, что Рязанов не шутит (ох уж эти коммунисты!), де Лаурентис уступил и выполнил все требования советской стороны. Съёмки возобновились.

О забастовке пришлось вспоминать еще не раз — и когда итальянцы торговались по поводу количества статистов, участвовавших в массовке (Рязанов просил двести человек, ему давали только пятьдесят, но, в итоге, сошлись на ста двадцати), и когда режиссёру понадобилась вывеска «Ospedale» («госпиталь» — итал.) на здании, изображавшем больницу.

Судьба распорядилась так, что Андрей Миронов и Ольга Аросева провели в Риме три недели, имея всего лишь по два съёмочных дня. так уж был составлен график. Они гуляли по городу, бывали в музеях, ездили на экскурсии… Екатерина Градова, ожидавшая возвращения мужа (тогда ещё они были женаты) гораздо раньше, позвонила Андрею в Рим и поинтересовалась, что он там делает. «Я здесь живу!» — ответил Андрей.

«Невероятные приключения итальянцев в России» вышли в прокат в марте 1974 года. Картину посмотрят почти пятьдесят миллионов зрителей, что принесёт ей третье место в прокате. На Западе картина успеха не имела, можно сказать — почти не демонстрировалась. Рязанов объяснил почему: «Когда Дино де

Лаурентис увидел смонтированную картину, которая ему понравилась, он огорчился, что не рискнул нанять крупных, знаменитых и, значит, дорогих актёров. Продюсер сам об этом говорил. Ведь для прибыльного проката фильма на Западе необходимо, чтобы на афише блистали имена популярных кинозвёзд… Американцы так и не купили картину. Больше того, на Западе фильм практически не демонстрировался. Дино де Лаурентис в это время перебрался в Соединённые Штаты Америки (мой фильм был его последним итальянским детищем) и начал играть в крупную кинематографическую игру. Нашу ленту сбыли с рук какой-то захудалой голландской фирме, которая возвратила Лаурентисам их затраты, но организовать прокат, заказать рекламу картины ей было не по плечу».

Типичная в общем-то история. Чтобы хорошо заработать, нужно как следует вложиться, без расходов нет доходов.

Так уж вышло, что современному зрителю Андрей Миронов знаком, в первую очередь, как актёр комедийный, актёр так называемого «лёгкого» жанра. Наверное, это закономерно, ведь комедии популярнее прочих жанров.

Роль Гены Козадоева в итоге оказалась самой известной ролью актёра. Одно время Андрей даже жалел о том, что снялся у Гайдая, считая, что Козадоев наложил отпечаток на всю его творческую судьбу, но по прошествии какого-то срока изменил своё мнение.

«Невероятные приключения итальянцев в России» ещё не вышли на большой экран, а на киностудии «Ленфильм» режиссёр Леонид Квинихидзе начал готовиться к съёмкам фильма «Соломенная шляпка» по известному водевилю Эжена Лабиша.

«Соломенная шляпка» была первой комедийной картиной Квинихидзе. До этого он снимал серьёзные, идеологически верные фильмы — «Первый посетитель» о Владимире Ульянове-Ленине, «Моабитскую тетрадь» о героически погибшем в плену у фашистов татарском поэте Мусе Джалиле, «Миссию в Кабуле» — о первых советских дипломатах. Разве что приключенческо-фантастический фильм «Крах инженера Гарина», снятый по одноимённой повести Алексея Николаевича Толстого, выпадал из этой обоймы…

В отношении исполнителя главной роли Фадинара у Квинихидзе изначально не было никаких сомнений — Андрей Миронов, только Андрей Миронов и никто, кроме Андрея Миронова. Не исключено, что в какой-то степени на выборе сказалась давняя, ещё с детства, дружба Квинихидзе с Кириллом Ласкари, который участвовал в съёмках «Соломенной шляпки» в качестве балетмейстера.

Миронов согласился сразу же, несмотря на свою великую занятость в родном театре. Пару раз он сорвал съёмки, не успев приехать на них, но Квинихидзе понимал, что это происходило не из-за расхлябанности и необязательности (эти отрицательные качества отсутствовали у Андрея напрочь), а из-за графика спектаклей.

«Я лишь один раз, и то недолго, был его партнёром?:.— вспоминал о Миронове известный актёр и режиссёр Михаил Козаков. — Каких-то три-четыре дня съемок в музыкальном телефильме „Соломенная шляпка". В водевиле Лабиша. который экранизировал Леонид Квинихидзе, у меня была очень маленькая роль, но эти три-четыре дня превратились для меня в праздник благодаря Андрюше Миронову.

Весь фильм герой Миронова Фадинар мечется в поисках пресловутой соломенной шляпки, и судьба заносит его в замок баронессы де Шампеньи (Алиса Фрейндлих), где ждут на званый ужин знаменитого тенора из Болоньи (Михаил Боярский), а вместо него поначалу возникает Фадинар. Потом, с появлением Боярского, водевильная ситуация проясняется. Я изображал кузена баронессы виконта Ахилла де Розельба, незадачливого поэта, домашнего композитора, который написал романс в честь итальянского тенора („Слова мои, музыка народная"). Вообще от всех этих съёмок у меня сохранилось впечатление сплошной импровизации. Душой импровизации был, разумеется, Андрюша. Шутки и прибаутки начинались уже по выходе из вагона „Стрелы", за завтраком и в ресторане гостиницы „Астория", подшучиванья продолжались и во время грима. Это была разминка.

Когда снимаешься в комедии, да ещё в водевиле, необходимо хорошее настроение, лёгкость в течение восьмичасового рабочего дня. А это сохранить не так просто. Ведь зрителей нет. Кино — не театр. По ту сторону камеры — режиссёр-постановщик (ему не до шуток!), оператор тоже занят своим делом, да и осветители, таскающие „диги" (осветительный прибор с дугой интенсивного горения, сокращённо диг, дающие яркий свет. — *А. Ш.)* не самый смешливый народ. А вот ты изволь смешить будущего зрителя! Но для того чтобы будущий зритель смеялся, нужно, чтобы уже на сьемочной площадке возник кураж, чтобы не скучно было нам самим по крайней мере. А где его взять? Ну конечно же у каждого из нас были какие-то свои заготовки на удивление партнёру. Были они и у меня. Я решил, что мой недоумок — виконт должен сразу втюриться в красавца Фадинара. Этой нашей с ним игры хватило лишь дня на два…»[35].

На третий день Миронов почувствовал, что его партнёр устал

и решил его подбодрить. Да как искусно!

«После команды „Мотор!" я начинаю произносить какую-то тираду, — продолжал Козаков, — стоя лицом к Миронову и кинокамере. Он в этом кадре к камере спиной. Вдруг Фадинар мне улыбается во весь рот мироновской улыбкой, и я столбенею: все зубы у него золотые, все как один! Я прыснул, потом затрясся от смеха. Этот тип во время сцены, по ходу дубля, каким-то образом вставил себе в рот золотую фольгу от шоколада! Я захохотал в голос. Дубль был испорчен. И слава богу, так как выходка Миронова вернула мне озорство, кураж, и уже следующий дубль я играл, опять весело хулиганя».

В этой картине Миронов исполнил две песни на слова Булата Окуджавы: «Песенку о шляпке» и «Женюсь, женюсь». Вторая песня надолго стала хитом.

Женюсь, женюсь… Какие могут быть игрушки?
И буду счастлив я вполне.
Но вы, но вы, мои вчерашние подружки,
напрасно плачете по мне.
Не плачьте, сердце раня,
смахните слёзы с глаз.
Я говорю вам: «До свиданья!»,
Я говорю вам: «До свиданья!»,
а прощанье не для нас…

С каким неподражаемым изяществом произносил Андрей своё коронное:

Иветта, Лизетта, Мюзетта, Жанетта, Жоржетта,

Вся жизнь моя вами, как солнцем июльским, согрета. Покуда со мной вы, клянусь, моя песня не спета…

Из Ленинграда, где шли павильонные съёмки, выехали на «натуру» в эстонский город Тарту. Миронов, не представлявший себя без дамского общества, обратил внимание на молодую и очень красивую актрису Ирину Магуто, снимавшуюся в эпизодической роли служанки Бонартье. Очень скоро Андрей заметил, что Ирине нравится его брат Кирилл, и благородно посоветовал ей выйти за него замуж. Сам же более никаких попыток обаять Ирину не предпринимал. В то время Кирилл Ласкари находился в процессе развода со своей первой женой Ниной Ургант. Впоследствии он женился на Ирине Магуто.

«Мы сидели в парке на скамейке во время обеденного перерыва, — вспоминал Кирилл Александрович. — Андрюша в костюме Фадинара прилёг, положив голову на колени моей будущей жене. У меня на голове красовалась та самая соломенная

шляпка, из- за которой и снимался этот фильм. Голуби занимались любовью в метре от нашей скамейки. Ирочка, как мне показалось, была несколько шокирована их беспринципностью. Андрюша. напротив, комментировал и давал советы. Я играл застенчивость.

— Ханжа! — подытожил Андрей и, легко вскочив со скамейки, быстро пошёл на съёмочную площадку, откуда в мегафон сообщили, что обед закончен».

«Соломенную шляпку» показали 4 января 1975 года, сделав премьеру праздничной, новогодней.

Фадинар у Миронова получился ироничным, сентиментальным и немного грустным, за что артисту пеняли некоторые критики, привыкшие видеть в комедии, а тем паче — в водевиле, схематично-весёлые плоские образы. Миронову не был бы интересен такой Фадинар, он играл человека с прошлым, человека, которому немного грустно расставаться с этим прошлым на пороге семейной жизни. Фадинар Миронова — роль драматическая. Тонкими штрихами наметил актёр контур роли, расцветил её яркими красками и явил зрителю образ, вызывающий не только смех, но и одну-две слезинки. Фадинар поёт о том, что его песня не спета, но в то же время… Впрочем, хватит о грустном, ведь, как уже было сказано, эта глава о комедийных ролях и грусти здесь не место.

И в следующем фильме Квинихидзе, тоже водевиле, «Небесные ласточки», снятом по мотивам либретто Анри Мельяка и Альбера Мийо к оперетте «Мадемуазель Нитуш», сыграет Миронов. Ему достанется роль священника Селестена, вне стен пансиона известного под именем композитора Флоридора.

Настал день, и друг Андрея режиссёр Марк Захаров приступил к съёмкам телевизионной версии «12 стульев» Ильи Ильфа и Евгения Петрова.

Весна 1976 года. Захаров уже три года является режиссёром столичного Театра имени Ленинского комсомола, но на главные роли в свой новый фильм приглашает актёров Театра сатиры Андрея Миронова (Остап Бендер) и Анатолия Папанова (Киса Воробьянинов). Получат эпизодические роли и Александр Ширвиндт (одноглазый шахматист) с Татьяной Пельтцер (мадам Петухова, тёща Воробьянинова).

В интервью, данном перед самым началом съёмок журналу «Искусство кино», Миронов сказал: «Остап Бендер очень разный: он всегда среди людей и всё-таки одинок; он мечтатель и рационалист одновременно; он эгоистичен и при этом, несомненно, талантлив. Вся его беда в том, что он не находит достойного применения своему таланту, его энергия и фантазия

тратятся щедро, но в конечном итоге бесцельно. И оттого Остап — фигура драматическая.

Мне кажется, что история Остапа Бендера не может оставить равнодушным современного зрителя. Оглянитесь вокруг, и вы наверняка увидите человека, который не умеет распорядиться своим талантом, направить его в нужное русло и жить, полностью отдавая все свои способности благородным целям. Как обидно порою бывает за людей, которые свои организаторские способности, умение проявить инициативу, творческое воображение могут использовать лишь для мелких собственнических интересов»[36].

Замечательные песни к фильму написали композитор Геннадий Гладков и поэт Юлий Ким. Песен было четыре: «Белеет мой парус…», она же «Песня Бендера», «Рио-де-Жанейро», «Танго Остапа», или «Странствуя по свету, словно птица…» и «Билет на пароход». В сцене убийства Остапа должна была звучать и пятая, но её текст Захарову не понравился.

Гладкову работалось с Мироновым трудно.

«Неожиданно для себя на записи я столкнулся с „музыкальным комплексом" Миронова, — вспоминал Геннадий Игоревич. — С одной стороны, он страстно любил музыку и жаждал проявлять себя в музыке и пении. С другой — понимал свои ограниченные возможности. Противоречивые чувства — желание и боязнь — всё время боролись в нём. Обычно он долго и мучительно готовился к записи, говорил, что голос у него не звучит, что сегодня ничего не получится, потом просил меня наиграть ему мелодию, напеть песню и всё это записать на магнитофон. Забрав плёнку, он уходил домой и дома с моего голоса старательно выучивал.

В студии на записи он обычно прежде всего интересовался, есть ли мелодия в аккомпанементе. Он страшно боялся остаться один на один с той фонограммой, которая звучала в наушниках, как казалось ему, не очень надёжно. Андрей привыкал к моей плёнке, к моему голосу, они были ему опорой. А теперь он лишался этой опоры. И выяснив, что мелодии не будет, он заявлял: „Нет, так я не могу". Начиналась долгая тяжба, после которой следовал вопрос: „А какая у тебя самая высокая нота?" Я называл. „Нет, я её не возьму никогда". — „Кто тебе сказал?" — „Один музыкант мне сказал, что нота «ми» — мой предел, выше я не могу"».

Гладков проявлял поистине стоическое терпение и шёл на хитрости: «Я чувствовал, что он прекрасно может справиться со всеми трудностями, но его нужно было раскрепостить, снять его комплекс. Приходилось прибегать к обману. Однажды я пообещал

ему переделать все высокие ноты. При следующей нашей встрече я сказал Андрею, что всё в порядке и самая высокая нота у него будет „ре". Он обрадовался: „Теперь я спою". Но я, зная, что Андрей не обладал абсолютным слухом, ничего не изменил, ни одной ноты не переписал и запустил ему прежнюю фонограмму. Он же, считая, что она стала ниже и ему будет петь удобнее, раскрепостился и спел всё точно, не замечая высоких нот. Только после того, как запись успешно завершилась, я открыл ему обман. „Ты меня обманул? А ведь я чувствовал, что тут что-то не так", — растерянно сказал он мне. „А мне наплевать, что ты чувствовал. Мне был нужен твой талантливый дубль, и я его получил", — радостно заявил я.

Когда Андрей просил меня сделать ему мелодию пониже, я всегда сопротивлялся: „Ну зачем тебе пониже? Ты будешь на низких нотах однообразно бубнить, а нам нужно сохранить тембр твоего голоса. А то ведь никто не поймёт, что поёт Андрей Миронов".

На этой почве у нас шла бесконечная борьба. Конечно, если он спокойно стоял у рояля, то ему нужно было сделать пониже, чтобы было удобно петь и не напрягаться. Но когда он выходил на запись, он обычно возбуждался, его темперамент и актёрское чутьё брали своё и тянули его голос наверх. Тогда он мог взять ноту, недоступную ему в обычном, спокойном состоянии. Это необходимо было знать, иначе можно было попасть впросак. Так однажды и случилось.

В фильме Бендер пел песню на корабле, аккомпанируя себе на гитаре. Здесь артист мог позволить себе петь в любой тональности, как ему было удобнее. Но мы решили потом записать песню в сопровождении ансамбля „Мелодия". Сделали аранжировку. Андрей тайно от меня попросил аранжировщика понизить его партию. Началась запись. Услышав аранжировку, он стал петь по- другому, и тональность оказалась для него низкой, неудобной. Ему пришлось в некоторых местах просто проговаривать текст, чтобы выйти из затруднительного положения. Так правда актёрская помогла наиболее полному выражению правды музыкальной.

Как актёра Гладков оценивал Андрея Миронова очень высоко. «Миронов привлекал не столько своими вокальными возможностями, — говорил он, — сколько своеобразием артистической индивидуальности. В каждой песне ярко раскрывалась его актёрская суть, и каждая песня становилась маленьким спектаклем. Поэтому он в основном пел песни характерные, в которых есть чёткая или жанровая, или образная, или сюжетная основа, то есть песни, в которых можно выявить

себя актёрски. Он не раз говорил мне: „Я не певец, я актёр, и эту песню я не могу просто спеть, я её сыграю". Все песни в жанре ретро, которые он исполнял на телевидении, были жанровыми. Актёр нашёл к ним свой подход: пел их несколько иронично и в то же время по-доброму, с некоторой грустью»[37].

«Песню Остапа Бендера» можно в полной мере отнести и к самому Миронову, настолько она близка актёру по духу:

Нет, я не плачу и не рыдаю,
На все вопросы я открыто отвечаю,
Что наша жизнь — игра, и кто ж тому виной,
Что я увлёкся этою игрой.
И перед кем же мне извиняться,
Мне уступают, я не в силах отказаться,
И разве мой талант, и мой душевный жар
Не заслужили скромный гонорар?..
И согласитесь, какая прелесть,
Мгновенно в яблочко попасть, почти не целясь,
Орлиный взор, напор, изящный поворот,
И прямо в руки — запретный плод.
О, наслаждение скользить по краю,
Замрите, ангелы, смотрите — я играю,
Моих грехов разбор оставьте до поры,
Вы оцените красоту игры…
Я не разбойник и не апостол,
И для меня, конечно, тоже всё не просто,
И очень может быть, что от забот моих
Я поседею раньше остальных.
Но я не плачу и не рыдаю,
Хотя не знаю, где найду, где потеряю,
И очень может быть, что на свою беду
Я потеряю больше, чем найду.
Пусть бесится ветер жестокий
В тумане житейских морей,
Белеет мой парус такой одинокий
На фоне стальных кораблей.

Режиссёр Марк Захаров написал в своей книге мемуаров «Суперпрофессия»: «История отечественного театра немыслима без галереи мироновских свершений. Фигаро, Хлестаков, Присыпкин, молодой Вишневский, Чацкий — романтические, острокомедийные, героические образы — визитная карточка Театра сатиры.

Миронов — бесспорный создатель особой генерации молодых

героев нашего театра и нашего кинематографа. Он сформировал и внедрил в зрительское сознание новый социальный и психологический тип. Очень многим людям близкий, дорогой, понятный… Почему? Потому что бродит в мироновских героях какая-то шальная весёлость, без которой мы не мыслим ни одного серьёзного дела. Рождённый им ироничный и вместе с тем добрый весельчак всегда готов был плакать и смеяться. Андрей угадал какую-то волшебную пропорцию необходимой нам боли и необходимой радости, ума и безрассудства. И ещё, самое главное, — всегда знал, про что плакать, про что смеяться. Знал, кого ненавидеть, а на кого молиться.

И ещё — уровень мастерства! Понимаем-то мы все, но вот не всегда умеем. А он умел. Каким-то образом, уж не знаю как, овладел он своей особой пластикой и трудновыполнимыми элементами хореографии. Это была его собственная и уникальная манера, которая гармонично слилась потом с его внутренним одухотворением. Его безудержная комедийность воссоединилась с духовной энергетикой, которая всегда напоминала мне хмелёвскую (имеется в виду народный артист СССР Николай Павлович Хмелёв, человек беззаветно преданный своей профессии. — *А. Ш.)* одержимость. Это значит, что расход нервной и психической энергии (я уже не говорю о физических перегрузках) был выше допустимого и, вероятно, часто подскакивал к опасным пределам. Только разве можно было его остановить, что-то упростить в его намерениях, смягчить его неудержимый поиск?.. Андрей Миронов относился к артистам, которые всегда — соавторы роли. В нём была некая загадка. Помню, Анатолий Дмитриевич Папанов, фронтовик, хлебнувший немало испытаний, одно время к Андрею относился подозрительно: „Откуда у него глубина, он же не страдал!" Но у Миронова изначально сердце обливалось кровью, он мог касаться болевых точек нашей жизни. Он был замечательный Остап Бендер!»[38].

И снова «новогодняя премьера». 2 января 1977 года телевидение показало первую и вторую серии «12 стульев» Марка Захарова.

Нельзя сказать, что фильм был принят с восторгом. Этому мешала и сугубо театральная манера, в которой он был снят, и избыток драматизма, вложенный Мироновым в образ Остапа (хотя, на мой взгляд, это главное достоинство захаровской картины), и некоторая скомканность концовки.

Как метко подметил критик Валерий Кичин, «Миронов играет здесь — при всём наборе лёгких и комедийных красок — драму очень талантливого человека. Ещё в Геше из «Бриллиантовой

руки» Миронов показал нам комизм мещанского идеала, если это идеал дурака. У Бендера этот идеал возведён в ранг философии, выношенной жизненной программы. Именно поэтому — драма».

Роль Министра-администратора в картине «Обыкновенное чудо» Захаров отдал Миронову, несмотря на то что в Театре сатиры уже несколько лет шёл спектакль по этой же пьесе, но Андрей в нём не играл.

Что в театре, что в кино, ставить Шварца было нелегко — и пьесы сложные (много подтекста), и цензурных придирок немерено. О характере этих придирок можно судить хотя бы по тому, что Захарову предлагали убрать из фильма «Песню про бабочку» (да, ту самую: «А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк, а за ней воробышек прыг-прыг — прыг-прыг…»), так как она таит в себе скрытые эротические мотивы.

«Что они творят, эти ваши воробей с бабочкой? — спрашивали Захарова. — Что скрывается за „шмяк, шмяк", „бряк, бряк и „шмыг, шмыг"?»

Захаров долго объяснял, что, дескать, воробей попросту хочет съесть бабочку, и отстоял-таки песню. Впрочем, для советского телевидения времён застоя это была и впрямь очень смелая и конечно же эротическая, песня.

Вот «Песня про бабочку» целиком, чтобы вспомнить:

Хорошо. когда женщина есть —
Леди, дама, синьора, фемина,
А для женщины главное — честь,
Когда есть у ней рядом мужчина.
И повсюду тем более здесь,
Где природа дика и невинна,
А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк,
А за ней воробушек прыг — прыг-прыг-прыг.
Он её голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк,
Ам — ням — ням — ням да и шмыг-шмыг-шмыг-шмыг!
Вы мой ангел, вы мой идеал,
Моя звёздочка, ягодка, рыбка,
Зубки — жемчуг, а губки — коралл.
Хороши также трудь и улыбка.
Я таких никогда не встречал,
Пусть исправится эта ошибка!
А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк,
А за ней воробушек прыг-прыг-прыг-прыг,
Он её голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк,
Ам-ням-ням-ням да и шмыг-шмыг-шмыг — шмыг!

Как и в «12 стульях», тексты песен, исполняемых в «Обыкновенном чуде», написал Юлий Ким, а музыку — Геннадий Гладков.

Администратор делал строгое внушение королевской свите, соблазнял жену Волшебника, пел свою песенку, фамильярничал с королём… и всё это было так по-мироновски непринуждённо, так искренне, так ёмко! Ёмко в том смысле, что по словам, жестам и манере держаться зритель угадывал прошлое Администратора — тяжёлое детство, «удачный взлёт из грязи в князи» и чувствовал, как на самом деле одинок этот самодовольный наглец.

Для того чтобы дополнить своей игрой образ, созданный Евгением Шварцем, необходим поистине огромный актёрский талант.

У режиссёра Наума Бирмана Миронов снимался дважды — в небольшой роли врача-стоматолога по имени Маркел в комедии «Шаг навстречу» и в фильме «Трое в лодке, не считая собаки», снятом по одноимённой книге английского писателя Джерома Клапки Джерома.

Здесь у Миронова было несколько ролей. Он играл главного героя — самого автора Джерома Клапку Джерома, а также Джи, миссис Байкли, Трактирщика, Пьяницу и Дядюшку Поджера. Его партнёрами стали не только друзья и коллеги — Александр Ширвиндт (Харрис) и Михаил Державин (Джордж), но и уже жена — Лариса Голубкина, снявшаяся в роли Энн. Такая вот, можно сказать, семейная получилась картина.

Во время съёмок этого фильма случилось очень радостное событие — 6 сентября 1978 гида советские газеты сообщили о том, что Мария Миронова стала народной артисткой РСФСР, а Александр Менакер — заслуженным артистом РСФСР. Андрею, занятому на съёмках, проходивших на Балтике, в городе Советске Калининградской области (бывший прусский город Тильзит), пришлось поздравлять родителей по телефону.

Напоследок я скажу о фильме «Блондинка за углом». Фильме, о котором нельзя не сказать, хотя бы для того, чтобы (да простится мне мой пафос) восстановить справедливость.

Принято считать, что «Блондинка за углом», где Андрей Миронов сыграл бывшего астрофизика Николая, «главного по тарелочкам», — плохой, неудавшийся во всех отношениях фильм.

Да, это так, спорить не стану. Фильм и впрямь весьма далёк от совершенства. Но почему?

Впрочем, давайте по порядку… В ноябре 1982 го — да Миронова утвердили на главную роль в комедии «Блондинка за углом» ленинградского режиссёра Владимира Бортко (тогда ещё

молодого режиссёра). Сценарий картины (явно в расчёте на то, что главная мужская роль достанется Миронову) написал уже упоминавшийся здесь друг Андрея Александр Червинский.

В сценарии высмеивались (если угодно — бичевались) нравы «блатных» людей, привыкших добывать все блага «по знакомству». Справедливости ради следует заметить, что в Советском Союзе зачастую без блата и колбасы нельзя было купить, но с подачи верховного руководства считалось, что не тотальный дефицит породил блат, а блат породил дефицит.

Герой Миронова, скатившийся из астрофизиков в грузчики продуктового магазина, влюблялся в бойкую (если не сказать — ушлую) продавщицу овощного отдела Надю (эту роль сыграла Татьяна Догилева) и, благодаря этому, проникал в мир «нужных» людей.

Миронову сценарий понравился, и он с удовольствием включился в работу.

Проблемы с «Блондинкой за углом» начались очень скоро, как только ленфильмовский худсовет увидел первую порцию отснятого материала. Вдруг обнаружилась куча идеологических ошибок, которые во время принятия и утверждения сценария почему-то никто не заметил.

Впрочем, сменился глава государства и изменились идеологические требования. На смену тяжело болевшему в последние годы Леониду Брежневу пришёл ещё более больной, но куда больше «упёртый» и в идеологическом смысле, и в смысле дисциплины вообще Юрий Андропов, пересевший в кресло Генерального секретаря ЦК КПСС из кресла Председателя Комитета государственной безопасности СССР. Андропов принялся «закручивать гайки», но, к счастью, руководил недолго.

Собственно, сама идея сценария была самой что ни на есть правильной — Надя втягивала Николая в свой мирок, опиравшийся на принципы: «ты — мне, я — тебе» и «бери от жизни всё», а он пытался наставить её на путь истинный. «Истинный» — в понимании советских идеологов. Вроде всё нормально, как полагается, докопаться, как говорится, не к чему…

При желании и к столбу докопаться можно, гласит народная мудрость. Замечаний вышло много — начиная с того, что не стоит акцентировать внимание на том, что в советских магазинах не хватает большинства товаров, которые можно купить лишь из-под полы (с переплатой или за свою цену плюс услуга взамен), и заканчивая обвинениями в «пропаганде спекуляции». По принципу: «Вали всё до кучи — веселее будет!»

Бортко приступил к пересъёмкам.

Худсовет остался недоволен внесёнными исправлениями — мало! Короче говоря, пришлось переделывать всю картину, и не раз. Разумеется, никому из работавших над ней это удовольствия не доставило — все понимали, что от перекраивания картина только теряет, и теряет существенно. Наконец-то худсовет принял картину и отправил её «выше» в Государственный комитет по кинематографии. Там к «Блондинке» тоже придрались и, в который уже раз, вернули на «исправление замечаний».

В финале окончательного варианта картины Николай работал на Крайнем Севере, а переродившаяся в душе и порвавшая с прошлым Надежда приезжала к нему. Ну чем не «Карьера Димы Горина»?

21 мая 1984 года многострадальная «Блондинка за углом» вышла в прокат. Зрители, привлечённые громкими именами актёров, снявшихся в фильме, и в первую очередь именем Андрея Миронова, сделали картине в общем-то неплохую кассу. В первый год показа фильм посмотрело около двадцати пяти миллионов зрителей.

Критики разнесли «Блондинку» в пух и прах. Критиковали за поверхностность, за несвязность, за невнятность. Конечно же досталось и Миронову…

Когда наступит пора так называемой «гласности» и кое о чём станет можно говорить вслух, Андрей Миронов скажет о фильме «Блондинка за углом» в интервью газете «Советская культура»:

«Я считаю, что фильм оказался дискредитирован редакциями и переделками. Ведь первоначальный сценарий, какой был принят к постановке, с каким знакомился я и другие актёры, к сожалению, имел лишь отдалённое сходство с тем, что вышло на экран. В частности, все „шансонетки", которые мне пришлось спеть помимо сюжета, дабы оправдать перед зрителями идею и смысловые повороты фильма, тоже были придуманы позже, в период редакции уже отснятого материала.

Я могу понять раздражение зрителя! Этого финала, как и многого прочего, не предполагалось авторами сценария. Фильм переснимался семь раз. В итоге оставалось только пожалеть всю съёмочную группу и прежде всего молодого режиссёра В. Бортко, оказавшегося в таком трудном положении. Но самое любопытное, что изобретательная редактура не спасла фильм. Все претензии прессы, кинокритиков и зрителей были как раз по тем кускам картины, где основательно прошлись редакторские ножницы. Киноленту справедливо упрекали в недосказанности, в мягкости оценок, в сюжетной неправдоподобности. Конечно, сила этой сатирической истории в её достоверности, узнаваемости лиц и ситуаций, которые, вероятно, фильм утратил в сравнении со

сценарием. Он мог прозвучать намного сильнее и актуальнее»[39].

Андрей из присущей ему скромности не скажет ни слова о своём личном вкладе в «спасение» фильма, но об этом не забудут его партнёры, например, Татьяна Догилева вспоминала: «Фильм „Блондинка за углом" снимали в Ленинграде. Сценарий был острый, сатирический, и мы находились под гнётом сурового партийного начальства — был такой идеологический крен. Они следили за съёмками и издевались — заставляли все переснимать по 2–3 раза. Если бы не Андрей Миронов, нам бы не дали доснять фильм. Он нас и спасал — все тяжёлые переговоры брал на себя, как самый значимый актёр. Вёл себя по-мужски, по-рыцарски, не позволяя нам впадать в депрессию, всё время шутил, подбадривал.

Колбасный отдел мы снимали на мясокомбинате, так как больше нигде не могли найти места с таким количеством колбасы. И нам — съёмочной группе — устроили дегустацию. Причём в так называемом кремлёвском цехе, продукция которого шла „слугам народа". Одна юная гримёрша первый раз увидела качественные сосиски и спросила: „А почему они такого странного цвета?", на что Андрей сказал: „Это цвет мяса, идиотка!"

Я вспоминаю общение с Мироновым как состояние счастья и абсолютной радости. Всё, что у меня получилось в фильме, — его заслуга. Играть с ним было сплошное удовольствие.

Постепенно мы подружились и после съёмок проводили время вместе. Он показал мне Питер, познакомил с питерскими друзьями, со сводным братом Кириллом Ласкари. Это была наша дружная компания: Андрей, Кирилл и я. Втроём мы веселились, гуляли и ходили по ресторанам»[40].

А помните фразу хорошенькой дурочки Регины, блистательно сыгранной в «Блондинке» актрисой Еленой Соловей: «Вот так и живу, в постоянном конфликте души и тела»? Даже представить страшно, сколько такого вот остроумного не дошло до зрителей из-за всех этих правок…

Глава 14. ЛАРИСА ГОЛУБКИНА, ЖЕНЩИНА, ПОХОЖАЯ НА МАТЬ

Уйдя от Градовой, Миронов поселился у родителей. Квартира в Волковом переулке для жилья была непригодна, потому что почти вся мебель оттуда в свое время переехала на улицу Герцена.

С родителями (читайте — с матерью) жить было непросто. В первую очередь потому, что за время отдельного проживания Андрей обзавёлся множеством собственных привычек, которые в родительском доме пришлись не по вкусу. Громкая музыка, ночные гости, шумные вечеринки — от всего этого, без чего жизнь казалась пресной и скучной, Андрею пришлось отказаться, чтобы не слишком нарушать покой родительского дома.

Вдобавок блудный сын постоянно прорабатывался за свое — «легкомыслие». Мария Владимировна всё никак не могла смириться с потерей двухкомнатной кооперативной (с 1958 года в Советском Союзе разрешили создание жилищно-строительных кооперативов, которые строили жильё за счёт пайщиков, но вдобавок получали ссуду от государства) квартиры. Да и вообще — буквально каждый день находился повод для конфликта, зачастую не один. Совместное проживание грозило превратиться в войну, и у Андрея не было сомнений в том, кто в этой войне победит, а кто проиграет…

Едва Миронов расстался с Градовой, как пошли слухи о его романе с Ларисой Голубкиной. Далеко не все верили этим слухам, поскольку знали, что Лариса неоднократно отказывалась выходить замуж за Андрея, и их отношения долгие годы оставались чисто дружескими, не более того.

Слухи получили подтверждение, когда Голубкина, обычно встречавшая Новый год у своих коллег по Театру Советской Армии — Владимира и Иветты Зельдиных, 31 декабря 1974 года отправилась в ресторан гостиницы «Националь» с Андреем Мироновым. Но окончательно все точки над «i» были расставлены, когда Миронов переехал к Голубкиной, на Селезнёвскую улицу (Лариса жила напротив Театра Советской Армии — очень удобно, надо сказать).

Переезжал Андрей экспромтом, не предупредив Ларису, его появление на грузовике оказалось полной неожиданностью. Грузовик понадобился для того, чтобы перевезти знаменитую коллекцию пластинок Андрея, его богатый гардероб и мебель: зелёное кожаное кресло, старинную лампу и дефицитный

импортный унитаз. Лариса веселилась от души.

Вслед за Андреем к Ларисе явился его отец. Столь внезапный переезд явно был спровоцирован очередным конфликтом с Марией Владимировной, и Александр Семёнович пожелал убедиться в том, что у Андрея всё в порядке, чтобы, вернувшись домой, успокоить жену.

Предупредив Ларису о том, что Андрей очень тяжелый человек, и услышав в ответ: «Оставьте нас в покое. Мы разберёмся!», Александр Семёнович удалился. Начало новой семейной жизни было положено.

Древнегреческий философ Гераклит Эфесский утверждал, что нельзя дважды войти в одну и ту же реку, и был абсолютно прав. Всё течёт, всё изменяется, люди начинают по-другому смотреть на жизнь, и характеры у них тоже меняются. Меняются приоритеты и ценности, и старые друзья вдруг неожиданно предстают в новом свете. Поэтому нет ничего удивительного в том, что когда- то Лариса упорно отказывалась выходить замуж за Андрея, а где-то в конце 1974 года или в начале 1975 изменила свое решение.

У Ларисы Миронов в считанные дни пришёл в себя — успокоился, перестал раздражаться по каждому пустяку и вообще начал жить своей обычной жизнью. Здесь, на Селезневской, в отличие от квартиры на Герцена и родительского дома, не было упрёков, конфликтов и скандалов. Здесь был уют, здесь был покой, здесь было понимание.

Зачем тратить время на скучное выяснение отношений, если его можно провести в приятных развлечениях? Логично? Весьма.

Ради Андрея Лариса пошла на достаточно большие жертвы. Она была не особо компанейским человеком, могла, конечно, повеселиться в дружеском кругу, но лишь время от времени, далеко не каждый день. После спектакля или концерта (а концертов и выступлений у Ларисы было много, они-то как раз и составляли основу ее финансовой независимости) она любила отдохнуть в тишине, да ещё по детской привычке рано ложилась спать.

Андрей же просто не мог жить без компаний, он привык к тому, что его постоянно окружают друзья и приятели. Ему хотелось постоянно находиться в центре внимания, быть душой компании, хотелось смеяться, шутить, веселить и веселиться. Тихая Ларисина квартира превратилась в настоящий проходной двор, дверь, как вспоминала она, буквально не закрывалась. А если и закрывалась, то это означало, что Лариса с Андреем сами отправились куда-то развлекаться. Любовь к большим компаниям Андрей унаследовал от родителей, ведь, когда он был маленьким,

у них всегда толпились гости. Если гостей не было, то это означало, что родители уехали на гастроли.

Конечно, для того чтобы преодолеть в себе тягу к уединённому отдыху и вообще привыкнуть к новой жизни, Голубкиной потребовалось некоторое время. Но у неё было понимание, ради чего, точнее — ради кого она пытается изменить свои предпочтения, и было желание сделать так, чтобы их совместная с Андреем жизнь протекала хорошо, комфортно.

Квартира Голубкиной была двухкомнатной. Маленькой Маше вечные тусовки не мешали — ночами она преспокойно спала в своей комнате, даже если за стеной громко звучала музыка. Спустя некоторое время (уже после официальной регистрации брака с Голубкиной) Миронов обменял свою квартиру в Волковом переулке на квартиру Ларисиных соседей. Из двух квартир, которые объединили, вырезав в стене дверной проём, вышла большая четырехкомнатная квартира.

Машу Андрей удочерил, она получила отчество «Андреевна» и фамилию Миронова, которую впоследствии сменит обратно на материнскую. По слухам, её побудит к этому Мария Владимировна, которая, уже после смерти Андрея, придёт в школу № 113 (ныне № 1113) в Дегтярном переулке, где в параллельных девятых классах, в «А» ив «Б», учились дочери Градовой и Голубкиной, и заявит во всеуслышание, что у неё только одна внучка.

Стоило ли Марии Владимировне поступать подобным образом? Сомневаюсь. Но, как говорится, охота пуще неволи — мать знаменитого Андрея Миронова! В первый же день появления актёра Евгения Миронова (тогда ещё юного и не успевшего прославиться) в «Табакерке» Мария Владимировна подошла к нему и строго сказала: «Миронов может быть только один!»

Лариса Голубкина, будучи не просто умной, а мудрой во всех отношениях женщиной, прекрасно понимала, что любимого человека надо принимать таким, какой он есть. Попытки изменить, надавить, подчинить себе заведомо обречены на провал и неминуемо обернутся разрывом отношений. Пример первого брака Андрея как нельзя лучше доказывал это.

Лариса не уступала, не притворялась и не принуждала себя к каким-то поступкам. Она любила Андрея (не исключено, что она полюбила его ещё с самого начала их знакомства, ведь многократные отказы принять предложение не означают отсутствия взаимного чувства), ей было хорошо рядом с ним, и поэтому ей хотелось, чтобы и ему было хорошо.

Андрей хочет верховодить во всем? Хочет быть главой их семьи? Пожалуйста, никто не возражает. Не всю же жизнь ему

подчиняться чужой воле.

Андрей привык к небывалой, буквально стерильной чистоте и идеальному порядку? Пусть будет так. Так, если вдуматься, даже удобнее жить.

Даже для обеда в узком семейном кругу стол нужно сервировать по всем правилам? Пожалуйста, посуды достаточно. Голубкина вспоминала, как однажды она застала Андрея на кухне, режущим колбасу на бумаге, а не на доске (в те времена все продукты обычно заворачивали в серую оберточную бумагу, вполне могущую служить заменой одноразовой посуде). Андрей смутился, а Лариса в шутку упрекнула его в лицемерии.

Если Лариса проявляла какую-то инициативу, касающуюся домашней обстановки или чего-то ещё, Андрей мог рассердиться. Голубкина вспоминала, как он кричал на неё, обвиняя в чрезмерной страсти к тряпкам, когда она по своему почину приобрела большой, во всю стену старинный гобелен. А спустя несколько лет Андрей хвастался гобеленом перед гостями и даже сочинил рассказ о том, как якобы сам его покупал. После того как Лариса полушутя — полусерьезно возмутилась, Андрей признался, что гобелен купила она.

Были ли стычки? В первое время случались. Как вспоминает Голубкина, Андрей поначалу нередко заводился по тому или иному поводу, но она неизменно заявляла, что больше всего на свете не любит выяснять отношения, что ей это неинтересно и не нужно, после чего страсти утихали… Секрет домашнего мира крылся в уважении самолюбия Андрея и признания за ним главенства, вот и всё. Тут уж каждый решает для себя, что ему надо. Одному блоковский «вечный бой», когда покой только снится, другому — любовь и взаимопонимание. Лариса выбрала второе и не прогадала.

Не только Андрей влиял на Ларису, обратный процесс также имел место. Голубкина предложила ему выступать на концертах вместе с ним и вообще подала мысль о том, что концертировать нужно регулярно и помногу, ведь только концертами в те времена актёр мог хорошо заработать.

«А кино? — спросят некоторые. — За съёмки ведь платили неплохо». Да, платили за съёмки неплохо, но даже самые популярные артисты не снимались непрерывно, как нынче принято говорить, это происходило «в режиме „нон-стоп"». Приглашения приходили время от времени, а есть-то хочется каждый день. И не один раз. Так что если актёр хочет заработать, то без концертов, всех этих творческих вечеров в институтах, на комбинатах, во дворцах культуры и клубах ему не обойтись.

Ситуация с концертами в Советском Союзе была интересной,

как, впрочем, и многое в этой, канувшей в небытие, стране.

Подавляющее большинство концертов были «левыми», не оформленными должным образом. Деньги передавались из рук в руки, так называемым «чёрным налом». Об этом знали все — и те, кому положено, и те, кому знать в общем-то не полагалось. Знали и, если к актёру не было претензий, главным образом политически-идеологических, делали вид, что ничего не замечают. Но если вдруг оступиться или «проколоться»… то за подобного рода «самодеятельность» можно было и за решётку угодить. Таких известных актёров, как. например, Савелий Крамаров или Борис Сичкин, от заключения спасла только эмиграция (тогда говорили: «выезд на постоянное место жительства за границу»).

«Стандартный» семейный концерт Голубкиной и Миронова был не парным, как у Мироновой и Менакера, а разбивался на два отделения. В первом обычно выступала Голубкина, во втором — Миронов. Показывали фрагменты спектаклей, декламировали, пели песни. Иногда могли спеть дуэтом.

Конечно же в первую очередь зрители ожидали от Миронова исполнения песен, которые он пел в своих фильмах, но, кроме этого, Андрей с огромным удовольствием исполнял одесский шансон и шуточные песни, положенные на джазовую музыку. Нередко на таких вот концертах звучало то, чего нельзя было услышать ни с экрана. ни в театре.

На концертах Миронова в зале буквально яблоку нельзя было упасть. Разве что только Владимир Высоцкий пользовался в народе большей популярностью. С Высоцким (близким другом брата Кирилла) Миронова объединяло одно качество — оба они очень серьёзно относились к своим концертам, точно так же, как и к съёмкам в кино или к игре в спектаклях. Не халтурили (публика, мол, дура — и так сойдёт), а выкладывались как следует. И получал и взамен аплодисменты зрителей, их любовь, благодарность, признание.

На концертах Миронов преображался. Человек «своего круга», не умевший и не любивший в быту общаться с теми, кто в этот круг не входил, он становился открытым, доступным, крайне демократичным в общении. С готовностью отвечал на вопросы зрителей, мог устроить небольшую, летучую дискуссию и всегда-всегда, независимо от своего настроения и состояния, был вежлив и дружелюбен.

«У Андрюши был мощный талант, но он адски над собой работал при всём его внешнем «моцартианстве», — вспоминал троюродный брат Андрея кинорежиссёр Леонид Менакер. — И сам Моцарт, кстати, жил точно так же… Однажды в Питере он

меня вытащил на свой концерт в захудалый Дим культуры работников пищевой промышленности. Не центральный театр и не зал „Россия" но Андрей всё равно выкладывался на всю катушку. Я хохотал. стоя за кулисами, рот сам растягивался в улыбке. А он уходил со сцены мокрый, менял по две-три рубашки за вечер. Пахал так, будто это его первая и последняя премьера. И это — на рядовом представлении, на котором он просто „молотил колбасу", как говорил сам!»[41].

Известный актёр Юрий Васильев, знакомый зрителям хотя бы по роли Рачкова в фильме Владимира Меньшова «Москва слезам не верит», вспоминал об Андрее: «Однажды он взял меня с собой на два концерта в Тирасполь, па ткацкую фабрику. Ну что такое Миронов и коллектив ткацкой фабрики?! Ему достаточно было выйти, чтобы женщины обомлели. Но мы приехали за несколько часов до начала, он поставил свет, придумал выход, прошел всё с концертмейстером Инной Москвиной. У меня было ощущение, что концерт будет не на фабрике, а по меньшей мере в Кремлёвском Дворце съездов… За время выступления он сменил две рубашки, и женщины прямо от станка принесли ему две новые»[42].

Левон Оганезов, в восьмидесятые годы XX века бывший аккомпаниатором у Миронова, тоже вспоминал о том, как тщательно готовил Андрей свои концерты, постоянно находясь в состоянии самоанализа. Всегда сам выбирал музыку, сам руководил установкой света на сцене и вообще не был способен выйти на сцену без ощущения, что сделал всё самым наилучшим образом, в совершенстве.

Многие артисты, относившиеся к выступлениям на эстраде как к второстепенному занятию, удивлялись и спрашивали Андрея: «Зачем ты тратишь столько сил?» Но Миронов не мог иначе, его актёрское, творческое стремление к совершенству не имело границ.

От Оганезова. человека довольно равнодушного к одежде, Миронов требовал одеваться самым что ни на есть элегантным образом. «Надо во всём быть элегантным!», — возмущался он. Мог удивиться: «Как ты ходишь, что это за туфли?!», мог прямо сказать: «Погладь рубашку, на тебя люди купили билеты!» или пригрозить выбросить не понравившийся ему галстук аккомпаниатора. Так же придирчиво Миронов относился и к своему облику. К каждому концерту он готовился словно к премьере или бенефису. К каждому без исключения.

«Однажды я неожиданно стал участником творческого вечера Андрея, — рассказывал композитор Геннадий Гладков. — Случайно оказавшись со своими друзьями около Дома офицеров,

я увидел афишу, извещавшую о проходящем здесь творческом вечере Миронова. У меня тут же мелькнула мысль разыграть его. Розыгрыши были стихией Андрея. Он любил разыгрывать, и его любили разыгрывать.

В первом отделении вечера выступала Лариса Голубкина, во втором — Миронов. Он был за кулисами и готовился к выходу. Шумной компанией мы появились перед ним. Андрей не пришёл в восторг от нашего вторжения. „Вот только вас мне и не хватало, — мрачно приветствовал он нас. — Откуда вы взялись?" Я открыто ему заявил: „Мы пришли сорвать твой вечер". „Ну ладно, ладно, шутите", — грустно отозвался он. „Да нет же, какие шутки. Я говорю совершенно серьёзно. Сейчас выйду на сцену и раскрою все твои секреты. Расскажу, как ты плохо поёшь, как трудно учишь песни". Андрей рассмеялся, но глаза его стали испуганными. На полном серьёзе он стал уговаривать меня: „Понимаешь, это Дом офицеров. Публика здесь солидная, и такие штучки у неё не пройдут. Давай сделаем вечер в Доме кино или Доме актёра, и шути там, сколько тебе захочется". Но я не соглашался и продолжал держать его в напряжении. Он сильно разволновался и не знал, что делать. Тогда я пошёл на уступки. Мы решили, что я сыграю ему пару песен. Он долго внушал мне, какая у него тональность. И не дай бог, чтобы я заиграл выше. Затем стал просить, чтобы я не подходил к микрофону и ничего не говорил. Я ответил многозначительно: „Подумаю, но оставляю за собой свободу действий".

Прозвенел третий звонок, началось второе отделение. Я решил доиграть свою коварную роль до конца. Быстро выйдя на сцену, подошёл к микрофону. Для начала я произнёс несколько таких фраз, от которых Андрей, стоявший за кулисами, ещё более заволновался. Я сразу же обратил всё в шутку и сказал собравшимся в зале о своей большой любви и дружеском расположении к Андрею Миронову. Затем, объявив, что мы сейчас исполним с ним несколько песен, сел за рояль. И я, и Андрей были на подъёме. Он прекрасно спел две песни, а дальше пошло еще лучше, с каждым номером он поднимался всё выше и выше. Вечер имел грандиозный успех, Андрей был в восторге»[43].

«Гул затих. Я вышел на подмостки…» Эти слова Пастернака можно отнести к выступлениям Миронова. Он выходил на сцену, к зрителям, выходил своей энергичной походкой, элегантно кланялся и начинал… Время останавливалось, зал погружался в феерию, в чудо, в настоящее шоу.

Миронов был прирождённым шоуменом. Какая у него была харизма! Как он умел «держать зал»! С каким трудом, чуть ли не со слезами всякий раз отпускали его зрители!

Кстати, именно концертная деятельность поможет Андрею заработать денег на «настоящую», заграничную машину, о которой он мечтал всё время, пока ездил на отечественных.

Мечта сбылась довольно поздно, уже в восьмидесятые. И сбылась благодаря Ларисе, ведь в то время мало было иметь достаточно денег для покупки, требовалось еще и «обеспечить возможность». Андрей лежал в больнице — приходил в себя после довольно тяжёлой операции (ему удалили часто воспалявшиеся лимфоузлы) и хандрил. Он вообще тяжело переносил бездействие.

Это была не первая серьёзная проблема со здоровьем. В сентябре 1978 года во время гастролей Театра сатиры в Ташкенте у Андрея случилось небольшое, самостоятельно купировавшееся и не оставившее, к счастью, последствий, кровоизлияние в мозг. Правда, местные доктора диагностировали у Миронова серозный менингит. Лариса Голубкина, узнав о случившемся, тут же прилетела в Ташкент и месяц провела у постели мужа, выхаживая его. По мнению Голубкиной, болезнь Андрея вызвало переутомление.

Но вернёмся в восьмидесятые. В очередное своё посещение Лариса услышала от Андрея горькую фразу: «Что же я такой несчастный, у меня даже „мерседеса" нет».

Как страстно Андрей мечтал об иномарке, она знала и потому буквально на следующий день отправилась к начальнику Главторга Мосгорисполкома, ведавшему всей торговлей в Москве, и принялась добиваться от него разрешения на покупку «мерседеса» для Андрея Миронова.

В «распоряжении» начальника Главторга как раз был один (не смейтесь, пожалуйста, лучше вспомните, в какое время происходили описываемые события) автомобиль марки «мерседес».

«А если сын Промыслова будет желать эту машину?» — упирался начальник.

Владимир Промыслов был в то время председателем исполнительного комитета Моссовета, по нынешнему — мэром города. Власти у него было не так уж много, потому что на деле руководил столицей первый секретарь Московского городского комитета КПСС Виктор Гришин, но всё равно это был высокопоставленный чиновник, которому до государственного деятеля оставался один шаг. Шаг этот так и не был сделан — очень скоро и Гришин, и Промыслов лишились своих постов. Приход к власти самого молодого Генерального секретаря Михаила Горбачёва повлек за собой целый шквал кадровых перестановок.

Голубкина возразила, что сын Промыслова, не будучи никем, а только сыном Промыслова. может обойтись и без «мерседеса», а Миронов — известный артист, заработавший деньги на концертах, и люди не удивятся тому, что он будет ездить на «мерседесе». А вот откуда у сына Промыслова взялись деньги — народ задумается.

«Яблоко раздора» не досталось ни артисту, ни мажору — «мерседес» купил какой-то высокопоставленный военный юрист. Но и старания Ларисы не пропали втуне, она «добыла» Андрею «БМВ», тоже весьма и весьма хороший автомобиль, и «преподнесла» его мужу сразу же по выписке из больницы… Андрей радовался, как ребёнок. Набрал полную машину народу — Ларису, Машу, брата Кирилла, их домработницу, посадил и долго катал всех по двору, осваивая нюансы управления новым автомобилем. В те времена иномарки в Москве были огромной редкостью. Как говорится, «раз, два и обчёлся». Рядовые счастливчики ездили на «москвичах» и «запорожцах», более состоятельные — на «жигулях», начальство — на «волгах».

Игорь Кваша вспоминал: «Незадолго до смерти Андрей купил «БМВ». Оформив машину по унизительным очередям УПДК (управление делами дипломатического корпуса. — *А. Ш.),* он наконец сел за руль и медленно тронулся.

— На фига ты ее купил, — сказал я, — если тащишься, как черепаха?

— Сколько нам осталось жить? Хочется на хорошей машине поездить».

Летом 1977 года Андрей и Лариса официально оформили свои отношения. Если кто-то и ожидал, что. вступив во второй законный брак. Андрей остепенится и перестанет обращать внимание на других женщин, то только не Лариса. Она прекрасно понимала, что флирт, увлечения, все эти романтические приключения, являются неотъемлемой частью жизни, частью личности Андрея. Можно сказать — одной из ипостасей вечного поиска чего — то нового, в той или иной степени свойственного каждой творческой натуре

Голубкина спокойно закрывала глаза на «шалости» Андрея, твёрдо зная (у неё было много поводов убедиться!), что в любой ситуации, при любом раскладе, как бы ни повернулась жизнь, самой любимой женщиной в жизни Андрея всё равно будет она. Самой любимой, подчёркиваю, но не главной. Главной женщиной для Андрея на протяжении всей его жизни была Мария Владимировна, и надо было попросту лишиться разума, чтобы оспаривать у неё этот титул.

Летом 1977-го на съёмках телеспектакля Валерия Фокина

«Между небом и землёй» («Андрей Миронов, Марина Неёлова, Елена Коренева, Татьяна Пельтцер, исполняющая совсем крохотный эпизод матери героя… О каждой из этих работ можно было бы писать отдельно. А все вместе они и ещё другие не названные мной актёры в режиссуре Фокина образуют слаженный ансамбль», — писал Михаил Козаков[44]) Миронов увлёкся актрисой Еленой Кореневой. Сама Елена вспоминала: «Я была маленькой вредной козявкой, пребывающей в постоянной печали, в которую почему-то влюбился этот красивый, полный жизненной энергии „сердцеед" — Андрей Миронов. Казалось, должно было быть всё наоборот, ан нет! Он развлекал меня, веселил, рассказывал драгоценные актёрские зарисовки, угощал по-царски, дарил цветы, целовал ручку при встрече и, случалось, исповедовался в своих грехах и романах. Его поведение и энергия декларировали безоговорочное приятие самой что ни на есть реальной, земной человеческой жизни, в которой он плавал как рыба в воде и был её любимцем. Так называемая „достоевщина", самокопание, надлом, как и любой отказ от земных благ, воспринимались им как поражение. Его доминирующей жизненной эмоцией было восхищение. Он рассказывал о том, как плакал от восторга, наблюдая парад королевских гвардейцев в Лондоне, и с такой же страстью говорил о своей мечте поселиться на речке с трогательным названием Шоша».

Миронов обладал множеством качеств, которые помогали ему покорять женщин, и не последнее место среди них занимала его склонность к любовным безрассудствам, ярким, импульсивным поступкам, запоминающимся на всю жизнь. Каждой женщине ведь приятно, когда ради неё совершают нечто небывалое.

Во время совместного с Кореневой пребывания в Ленинграде Андрей как-то приехал на свидание к гостинице «Астория» на… настоящей пожарной машине. Лучась от счастья, стоял на её подножке, на радость всем, кто его видел, махал рукой и нёс какую-то милую чепуху.

Голубкина, скорее всего, была в курсе событий, но, следуя своему правилу, ни во что не вмешивалась. С окончанием съёмок спектакля угас и роман, оставив после себя только приятные воспоминания.

А вот с актрисой Еленой Прокловой, снимавшейся вместе с Андреем в фильме «Будьте моим мужем», вышел облом. И это несмотря на то, что Елену себе в партнёрши он выбрал сам. По воспоминаниям Голубкиной, Миронов заранее готовился очаровывать Проклову. Во время отдыха в Голландии он накупил много модных вещей, что дало Ларисе повод предположить

появление нового увлечения.

К огорчению Миронова, на съёмки Елена Проклова приехала со своим любимым мужчиной. По выражению Голубкиной, Миронов «раскатал губу», а в итоге произошла накладка. Ища утешения, Андрей, привыкший побеждать всегда и во всём и оттого очень тяжело переживавший поражения, вызвал из Москвы Ларису, которая бросила все дела и примчалась к нему в Сочи. Жалела, утешала, терпела срывы, и в конце концов Андрей оценил усилия Ларисы и сказал ей, как она сама выразилась, «потрясающий комплимент»: «Как ты на мать похожа!»

Когда — то давно Андрей уже говорил Ларисе подобное. Теперь вот повторил.

Голубкина не преувеличивала и не шутила — это на самом деле был комплимент из комплиментов, предел того, на что был способен Андрей, для которого, что бы он ни говорил во время ссор с ней, мать всегда оставалась эталоном женщины. И как бы он ни желал освободиться от материнской власти, сделать это было невозможно, подобно тому, как нельзя убежать от самого себя.

Одним из главных мотивов этого вечного мироновского самоутверждения и на сцене (благодаря чему он и стал тем, кем стал), и в жизни, если не самым главным мотивом, было стремление доказать матери (и самому себе), что он может всё и, в первую очередь, может быть независимым, полностью самостоятельным, свободным от материн- ской опёки, которую он ощущал, пусть и в разной степени, но всегда.

Так или иначе, но союз Андрея Миронова и Ларисы Голубкиной, основанный на любви и понимании. оказался настолько крепким, что разлучить их смогла только смерть…

В «Двенадцати стульях» Миронов пел:

Но в этот час, когда рукой своею я ласкаю вас,
Когда любовь сама собой идёт, не спрашивая нас,
С безумной силою я тихо повторяю:
«Поймите, милая, поверьте, милая,
Вы — мой кумир, я не покину вас!»
Уходя в дальнейшее пространство,
Я блесну непрошеной слезой,
А в страсти, как и в счастье,
Все мы ищем постоянства,
Но ничто не вечно под луной, нет.
Может быть, вы скажете кому-то,
Где-то на закате ваших лет:
«Всё-таки была, была одна минута

Той любви, какой уж больше нет…»[45]

Глава 15. ДРАМАТИЧЕСКИЙ АКТЁР В ЗЕНИТЕ СЛАВЫ

«Не могу назвать себя твёрдым человеком, — говорил Миронов. — Наверное, я человек нетвёрдый. У меня есть какие-то основополагающие принципы. Я имею в виду принцип порядочности, принцип чести, честности. Стараюсь не делать того, чего могу не делать, не говорить того, чего могу не говорить. Но назвать себя глубоко принципиальным человеком, пожалуй, не решусь. Хотя, может быть, в каких-то вопросах у меня проявляется принципиальность. Но я это, возможно, не очень осознаю. Вообще, наверное, когда человек себя осознаёт влюбленным, умным, талантливым, то он мгновенно становится в позу и „хошь не хошь" начинает рисоваться и стараться чему-то соответствовать. Всё-таки, мне кажется, любой человек интересен в непосредственных проявлениях. Вообще, я думаю, что непосредственность — самое необходимое качество в нашей профессии. Сохранение её и в восприятии себя, и в восприятии окружающих очень важно. Любой контроль мгновенно её уничтожает. Когда человек подходит к зеркалу, он „хошь не хошь" желает ощущать себя лучше, чем он есть на самом деле… Сказать об удовлетворённости? Не знаю, наверное, не могу. Я не хочу по этому поводу кокетничать и рисоваться. Чувство удовлетворённости может возникать какими-то мгновениями, какой-то секундой. Я помню успех того или иного спектакля, успех „Доходного места", успех „Женитьбы Фигаро" в Москве или в Ленинграде, или успех „Фигаро" в Болгарии, где зал стоял в конце и кричал. Успех мой в отдельных концертах. Ощущение популярности, когда не дают сесть в автобус, или бесчисленное количество людей тянут к тебе руки, и ты себя можешь в какую-то секунду ощутить властителем жизни. Но всё равно это происходило на долю секунды, потому что потом возвращалось что-то такое, что помогало мне дальше жить»[46].

Увы, большинство драматических ролей, сыгранных актёром Андреем Мироновым, в наши дни мало кто помнит. Или, так будет точнее, — помнят далеко не все. А ведь было, было! И много было драматических ролей! И каких!

Приглашение от Анатолия Эфроса, по справедливости считавшегося если не самым, то, во всяком случае, одним из самых лучших театральных режиссёров Советского Союза, не могло не обрадовать Миронова.

Анатолий Васильевич Эфрос (настоящая фамилия Исаакович)

родился в 1925 году в Харькове. В семье интеллигентов, никак и ничем не связанных с театром, — инженера авиационного завода и переводчицы технической литературы.

В 1943 году Эфрос поступил в студию при Театре имени Моссовета к Юрию Завадскому, откуда через два года перешёл сразу на второй курс Государственного института театрального искусства имени А. Луначарского. Начинал работать режиссёром в Московском областном драматическом театре и Центральном доме культуры железнодорожников, затем работал в Рязанском областном драматическом театре, а в 1954 году по предложению Марии Кнебель, главного режиссёра московского Центрального детского театра (ЦДТ), стал режиссёром этого театра.

На «детском» поприще, почему-то любимом далёко не всеми актёрами и режиссёрами, Эфрос трудился на совесть — за десять лет поставил четырнадцать спектаклей, можно сказать, возродил ЦДТ. Высокое театральное руководство оценило трудолюбие режиссёра и поручило ему возрождение другого театра — Театра имени Ленинского комсомола (Ленком), переживавшего не лучшие свои времена.

Три года, с 1964 по 1966, Эфрос «вытягивал» Ленком, но за все свои труды был не поощрён, а наказан. Увольнением. Почему так случилось? Дело в том, что Анатолий Эфрос был чужд политике, считая её недостойной такого возвышенного заведения, как театр. О нём говорили: «Кто-то славословит большевиков, кто-то критикует. А Эфрос большевиков просто не замечает».

В Советском Союзе руководителям подобного поведения не прощали. Аполитичность и среди простых тружеников считалась чуть ли не преступлением. Эфроса обвинили в «искажении классики» и «сняли» с должности. Анатолий Васильевич стал режиссёром, не главным, а «обычным» в Театре на Малой Бронной. Там он поставил более двадцати спектаклей, преимущественно классику, в том числе «Три сестры», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Дон Жуан», «Женитьба», «Месяц в деревне»… Изредка Эфрос обращался к современным пьесам, таким как «Счастливые дни несчастливого человека» Арбузова, «Человек со стороны» Дворецкого, «Эшелон» Рощина. Каждая его постановка привлекала внимание зрителей и критиков. Эфрос был интересным режиссёром. У него имелся свой, особый, метод. Анатолий Васильевич прочитывал старые, всем известные пьесы заново, проникая в их истинный, глубинный, подчас давно забытый, смысл.

Сын Эфроса, театральный художник и режиссёр Дмитрий Крымов сказал о режиссёрском методе отца так: «По-моему, он везде, где человек переживает на спектакле. Когда какое-то

сочетание музыки и слова вдруг заставляет его думать о своей удавшейся или неудавшейся жизни, о детях, о жене, о родителях и он уходит грустно-радостный… Это и есть театр Эфроса. А форма, в которую будет облечён этот театр, может быть любая. Можно палить из пушек, а можно сидеть на стульях и разговаривать, а можно, чтоб скрипка заиграла. Для него был важен не стиль, а тема. Ему иногда казалось, что стиль начинает над ним властвовать, и он старался вынуть этот стиль из себя, как застрявший в теле осколок. И сделать следующий спектакль совсем по-другому. Это мучительная была для него процедура. Он был очень откровенный человек, и когда чувствовал, что он в тупике, то всем рассказывал, что он в тупике. И потом очень удивлялся и горевал, когда все вокруг подхватывали: „Да, он в тупике, мы тоже видим, что он в тупике!" Он- то говорил это, чтоб найти новый путь, а многие только радовались тому, что он попал в тупик. Сейчас, когда я сам занялся режиссурой, я сам стал понимать, как он всё это переживал. Со стороны может показаться — известный человек, хороший режиссёр. Казалось бы, неужели его всё это не успокаивало? Нет, не успокаивало. Это Хемингуэй, кажется, говорил, как он садится перед белым листом и уговаривает себя: „Не бойся, не бойся… В прошлый же раз получилось…" Вот примерно так и у Эфроса было. Когда он начинал „не волноваться", когда он чувствовал, что умеет делать спектакли, ему это становилось скучно. Он хотел тайны. А когда подступаешься к тайне, то всегда нервничаешь. Вот этот нерв — и есть Эфрос. А каким образом это делалось, разгадать невозможно. Это же как зараза: человек рядом с тобой нервничает, и ты начинаешь нервничать. Потому это всё так и действовало. Он добивался того, что объединял людей в общую хорошую компанию. Люди ведь так часто объединены в плохую компанию, а это объединяет их в какую-то хорошую компанию. Это как бы накрывает их какой-то общей шапкой. Это как снег, который идёт для всех. Такое возможно только в театре».

В последние годы жизни Эфрос руководил Театром на Таганке, который остался тогда без главного режиссёра Юрия Любимова. На новом месте Анатолию Васильевичу пришлось нелегко — часть труппы не приняла его и буквально начала травить. Сложные отношения в коллективе не помешали Эфросу поставить шесть спектаклей, среди которых — «На дне» по пьесе М. Горького и «Мизантроп» по пьесе Ж. — Б. Мольера.

Он также ставил спектакли во МХАТе, Театре имени Моссовета, Театре имени М. Ермоловой, «Современнике», Театре-студии киноактёра, работал на сценах театров США, Японии и Финляндии. А ещё Эфрос снимал фильмы («Шумный день»,

«Високосный год», «Двое в степи», «В четверг и больше никогда») и телеспектакли («Борис Годунов», «Страницы журнала Печорина», «Марат, Лика и Леонидик» по пьесе «Мой бедный Марат», «Таня» А. Арбузова, «Острова в океане» по Э. Хемингуэю, «Ромео и Джульетта»).

Анатолий Эфрос написал четыре книги, посвящённые любимому делу: «Репетиция — любовь моя», «Продолжение театрального рассказа», «Профессия: режиссёр» и «Книга четвёртая». Разносторонних талантов был человек, яркий.

В телевизионный спектакль «Страницы журнала Печорина», поставленный по «Герою нашего времени» Лермонтова, на роль Грушницкого Эфрос пригласил Миронова. Самого Печорина играл знакомый Миронову по совместной работе над картиной «Мой младший брат» актёр Олег Даль.

«Я тоскую по актёрской сосредоточенности, — делился Эфрос. — И в Миронове я её нашёл. Нашёл мгновенное понимание и сосредоточенность. Он сразу понял (а актёр понимает не только головой, не только логикой), почему ему, с его кинозвёздной популярностью в нашем фильме предложена не главная роль Печорина, эффектная как бы во всех отношениях, а роль закомплексованного Грушницкого, который только стремится изо всех сил быть эффектным. То, что я сейчас говорю о Грушницком, — не совсем из нашего фильма, скорее, из хрестоматийного представления о лермонтовском произведении».

Их взгляды на постановку совпадали. «Я как раз хотел уйти от хрестоматии, и Миронов это сразу понял, — продолжает Эфрос. — Он понял значение и серьёзный смысл „второй" роли. Ему не надо было долго объяснять, что Грушницкий — славный малый, которому удобно жить в той самой жизни, в которой Печорину — неудобно. Жизнь одна и та же, окружение одно и то же, но один человек в этом окружении — просто славный малый, а другой — Печорин. Один — добродушный, влюблённый, расположенный к людям. А другой — Печорин.

Не закомплексованную человеческую посредственность надо было воспроизвести в Грушницком, а нечто покладистое, приспособленное к жизни, как бывают приспособлены милые, чуть нелепые щенки. Они по дурости могут сделать что-нибудь нелепое, могут даже укусить кого-то, но не по сознательному умыслу или злобе.

Миронову понравилось всё, что я говорил, хотя, как умный человек, он понимал, что таким образом я подготавливаю для фильма не столько даже его, Миронова, сколько свою трактовку главного героя — Печорина. Но если уж быть точным, для фильма одинаково важны были оба — и Олег Даль, и Андрей

Миронов. Важна была определённая расстановка сил, то есть человеческих типов».

Особо отметил Эфрос многогранность актёрского таланта Андрея Миронова, а заодно и его деликатность: «Есть такое понятие в кино — типаж. В данном случае оно не имело никакого значения, потому что Андрей Миронов — никак не типажный акте о. В нём есть мягкость, есть как бы фактура пластилина, которая, на мой взгляд, очень заманчива и в кино, и в театре, особенно когда изнутри актерская природа освещена умом. Миронов может лепить из себя многое. Вполне вероятно, в другом фильме он бы вылепил Печорина. Но у меня, повторяю, был Олег Даль. И ни малейшей царапины по этому поводу я от Миронова не почувствовал.

Не знаю, чем это объяснялось — скромностью, воспитанием или, может, ему было просто интересно встретиться со мной в работе? Или роль ему и вправду понравилась?»

Андрей отзывался о совместной работе с Эфросом не менее тепло. «Неожиданное приглашение на роль Грушницкого я воспринял с восторгом и трепетом, — рассказывал он. — Я плохо помню весь процесс съёмок, но отлично запомнились отдельные, очень точные замечания Анатолия Васильевича и удивительные его показы. Я, например, до сих пор не могу забыть не только отдельные фразы и реплики, но и интонации. Почему так важен был его показ? Я ведь не очень люблю, когда мне показывают, мне лучше что-то объяснить. Но это был не актёрский, а именно режиссёрский показ. То есть он показывал самую суть — в отдельной реплике, в интонации этой реплики он показывал суть поведения, настроения, душевного состояния героя. И это было удивительно в стиле всего спектакля в целом, в духе той общей атмосферы, которую он стремился создать. И стиль понимался не головой, а всем существом… Меня очень увлекла его затея преодолеть выработанный нашей средней школой стереотип восприятия Грушницкого как самовлюблённого, не очень умного фанфаронистого сноба. Эфрос пошёл по пути максимального очеловечивания, я бы даже сказал, облагораживания этого персонажа. Он хотел, чтобы наш Грушницкий был носителем чего-то подлинного, доброго, душевного. Не знаю, в какой мере мне это удалось, но я пытался „вытащить" из своего героя его детскую непосредственность, беззащитность и, не побоюсь этого слова, нежность.

Меня поразила атмосфера на этих съёмках. Кто сталкивался с работой на телевидении, знает, какой сумбур и какая неорганизованность там вечно царят. Ничего подобного не было на съёмках у Эфроса. Напротив, возникало ощущение, что люди

работают вместе всю жизнь — такая была во всём четкость и слаженность. Какая там была удивительная тишина!»

А вот что писали критики о спектакле «Страницы журнала Печорина»: «И режиссёр, и Андрей Миронов отнеслись к Грушницкому благосклонно. И хотя все поступки и все слова Грушницкого комментирует — то снисходительно, то презрительно — сам Печорин (это ведь его „журнал"!), тем не менее Андрей Миронов упрямо защищает

Грушницкого от иронии и насмешек. Ведь не Грушницкий же повинен в том, что его торопливая молодость столкнулась с этой усталой душой, с её мертвящей пустынностью.

Конечно, Печорин и умнее, и проницательнее. Но у Печорина будущего нет и быть не может, его судьба на излете. А Грушницкому верится, что вся жизнь еще впереди.

В таком резком противостоянии душевной распахнутости Грушницкого и глухой замкнутости Печорина, мальчишеской бравады одного и непроницаемого спокойствия другого вся история злополучного поединка становится фатально неизбежной. Грушницкий целится неуверенно, его пистолет ходит ходуном, — слишком уж она похожа на убийство, эта дуэль. И промах приносит ему понятное успокоение. Глядя прямо в глаза Печорину, который уж, конечно, не промахнётся, Грушницкий на краткий миг возносится вдруг до высоты своего собственного идеала. Он погибает так. как ему хотелось бы жить.

Грушницкого жаль: какая, в сущности, вздорная смерть на рассвете жизни»[47].

После Грушницкого был Вязовнин в телевизионном спектакле «Возвращение», поставленном режиссёром Павлом Резниковым по повести Тургенева «Два приятеля». Трагическая роль, в чём- то перекликающаяся с ролью Грушницкого. С подачи своего товарища Вязовнин женился на красавице Верочке, очень скоро усомнился в своих чувствах к ней, уехал на время за границу, где погиб на дуэли. Можно сказать, что этой ролью Миронов закрепил свой успех драматического актёра.

Осенью 1975 года, почти подряд, телевидение показало оба спектакля, явив Миронова зрителям сразу в двух драматических ролях. Незадолго до того Миронов пророчески скажет: «Многие привыкли к моим беззаботным, легкомысленным, нередко поющим и танцующим на экране героям, и, может быть, кое-кто удивится или даже разочаруется, увидев меня другим».

Кое-кто из зрителей действительно разочаровался, но сам Миронов был очень доволен, ведь к тому времени его уже часто упрекали в сравнительном однообразии его ролей. Образно говоря, маска комедийного актёра начала прирастать к лицу, а

этого актёр допустить не мог.

«Ему тридцать семь лет, — писала в 1978 году о Миронове газета „Вечерняя Москва'. — Шестнадцать из них отданы театральной сцене: все шестнадцать лет работает артист в Театре сатиры.

Шестнадцать лет — это десятки ролей. И так счастливо сложилась судьба — ролей не второстепенных. Ролей разных, порой полярно противоположных, таких как Жадов из „Доходного места", и неунывающий Фигаро, влюблённый в революцию Всеволод из „У времени в плену", и Хлестаков, Пьер Присыпкин, и Олег Баян из „Клопа".

Забегая вперёд, хочется отметить блистательное исполнение Мироновым на концерте-встрече сцены, где Присыпкин обучается танцам. Вот Миронов — легкий и пластичный, „самородок из домовладельцев" Олег Баян. А вот он же — неуклюжий, тяжеловесный, неотёсанный „пролетарий, оторвавшийся от своего класса". И снова — хитроватый пройдоха Баян с полуумильной, полунасмешливой улыбкой и острым взглядом. И тут же — тупой, ухмыляющийся Присыпкин, в помутнённых глазах которого одно лишь животное довольство.

Актёр не прибегает к гриму, не уходит за кулисы, чтобы предстать в ином облике, — ему достаточно отвернуться от зрителей. И чудо мгновенного перевоплощения являет перед нами нового персонажа из послужного театрального списка Миронова. Обширный этот список даёт некоторое представление о загруженности артиста в театре.

А как же его роли, а кино? На это, как выясняется, и уходит «свободное время».

— Вообще-то я не умею отдыхать, — признаётся Андрей Миронов. И на вопрос о том, как собрался провести отпуск, отвечает, что потратит его на съёмки в очередном фильме»[48].

В приведённом отрывке почему-то не упомянута роль Чацкого, сыгранная Андреем на сцене Театра сатиры. Хорошо сыгранная, выразительно и нестандартно.

«Горе от ума» ставили, что называется, «с приключениями». Сначала Плучек отдал роль Софьи Екатерине Градовой (к тому времени уже расставшейся с Мироновым). Чуть ли не перед самой премьерой режиссёр заменил Градову на актрису Татьяну Ицыкович. Заменил, несмотря на то что на протяжении всего времени репетиций вроде бы был доволен игрой Градовой и даже хвалил её. Сама Татьяна изначально репетировала роль служанки Лизы, когда Плучек поменял актрис местами, Градова играть Лизу отказалась, считая, что не справилась бы с ней.

Многие видели причину столь внезапной перестановки в

чувствах, которые якобы испытывал Плучек к Ицыкович, но находились и такие, кто замечал несовпадение режиссерской и актёрской трактовки роли Софьи. Плучек делал ставку на эмоции, а Градова уповала на интеллект. Они заранее решили с Андреем (развод не помешал их совместной работе), что Софья должна быть умной. Ицыкович, актриса эмоциональная, с так называемой «открытой» подачей роли, в роли Софьи устроила Плучека куда больше Градовой.

Едва утих скандал (а это был действительно скандал) с ролью Софьи, как разгорелся другой, с участием Татьяны Пельтцер. Вот что рассказывала актриса Ольга Аросева, она же пани Моника из «Кабачка „13 стульев"»: «Пельтцер-актрисой я всегда восхищалась и очень страдала, когда она ушла. Пустяковая ссора с Плучеком на репетиции началась из-за взаимной грубости, а переросла в грандиозный скандал, в разрыв с замечательной актрисой, которая театру была очень нужна и которую сам Плучек высоко ценил, хотя и не был ей творчески близок.

Шла последняя перед премьерой репетиция спектакля „Горе от ума". Не занятая в нём, я слушала в своей гримуборной радиотрансляцию сцены бала у Фамусова. Вдруг в плавное и слитное течение грибоедовского текста ворвался раздражённый вопрос Пельтцер: „Куда мне идти?" Плучек недовольным голосом, потому что прервалась репетиция, ответил, что идти она может куда захочет.

Она ещё более раздражённо, вызывающе даже спрашивает: „А куда мне сесть?"

Он, взорвавшись, отвечает: „Ну, конечно, вы должны быть в центре, а остальные — вокруг… Между прочим, здесь ещё и Чацкий, и Софья есть! Вы конечно, не заметили?" (Чацкого играл Андрей Миронов, а Софью — молодая, очень талантливая актриса Татьяна Ицыкович, которую Плучек особенно любил и всячески выдвигал.)

Что тут началось! Следовал текст не по Грибоедову, который я повторить не решаюсь. Кричит она. Кричит он. Оба словно обезумели. Понимаю, что сейчас Татьяна репетицию бросит и со сцены уйдёт. Бегу вниз, в вестибюль, чтобы ее встретить. Схватила с вешалки своё и её пальто. Жду. Она спускается. Тоже бегом. Я пытаюсь её одеть, увести из театра. А она, ещё докрикивая, вдруг поворачивает обратно, рвётся из моих рук — договорить Плучеку то, что не успела. Я её умоляю ехать домой. А по трансляции голос: „Аросеву немедленно на сцену!". Это чтобы Пельтцер заменить в спектакле.

Выбежал Миша Державин в костюме Скалозуба: „Ольга Александровна, уходите немедленно, Плучек вас репетировать

зовёт". Мы с Пельтцер выскочили из театра. Тут актер Козловский сбегает по ступенькам служебного входа, догоняет нас: „Ольга Александровна, вас зовет Валентин Николаевич". Я понимаю, что, если пойду на сцену репетировать Хлестову, Пельтцер больше не переступит порога нашего театра. Кричу на Козловского: „А если бы я в метро спустилась, ты меня и с эскалатора бы снял?! Нету меня, понимаешь, нету!"

Сели в такси, я умоляю Татьяну успокоиться. А она только и повторяет, как в затмении разума: „Я к Марку Захарову пойду! К Марку пойду, к Марку…" Кое-как довезла её до дому, а утром звонок: „Ольга, дай мне твою машину. Я поеду жаловаться в министерство". У меня тогда „жигулёнок" был с водителем. Вместе с шофером я поехала к ней. И опять мы по Москве два часа катались. И снова я её уговаривала, но не отговорила. Она к Марку Захарову в Ленком ушла»[49].

Татьяна Пельтцер ушла в Ленком, прослужив в Театре сатиры тридцать лет (она пришла сюда в 1947 году).

10 декабря 1976 года состоялась премьера спектакля «Горе от ума», в котором Миронов сыграл Чацкого, Анатолий Папанов — Фамусова, Татьяна Ицыкович — Софью, Александр Ширвиндт — Молчалина, Михаил Державин — Скалозуба, Ольга Аросева — Хлестову, Роман Ткачук — Загорецкого. Александр Левинский — Репетилова.

Плучек однажды признается, что он ставил спектакль, «опьяняясь гениальностью Грибоедова».

Чацкого было принято отождествлять с Грибоедовым и играть с налётом романтики, этаким пламенным революционером. У Миронова образ Чацкого получился без пафоса и романтики. Он играл просто, спокойно, но искренне и оттого очень убедительно, играл умного и порядочного человека, волею судьбы оказавшегося в окружении подлецов всех мастей. Постановка вообще получилась очень актуальной, современной, особенно с учётом того, что вышла она в самый канун юбилея Генерального секретаря Леонида Брежнева, когда создавалось впечатление, что буквально вся страна рассыпается в славословиях своему «вождю».

Известный театровед Любовь Фрейдкина писала об игре Миронова и обо всей постановке в целом: «Играя Чацкого, Андрей Миронов не надевал очки, не подбирал особый грим, чтобы походить на Грибоедова. Он не отождествлял Чацкого с Грибоедовым, как делают иногда в школьных сочинениях. В исполнении роли раскрывалась вся якобы хрестоматийная, но до конца не разгаданная пьеса и сам автор с его надеждами, превратностями изменчивой судьбы, трагическими

прозрениями…

Пьеса, втиснутая в фамусовский особняк, в события лишь одного дня, вмещала проблемы века — ещё не остывший страх перед якобинской диктатурой, расколы и безверие в Петербурге, разжалование в солдаты, тайные собрания и даже Бейрона (Байрона), погибшего в Греции в год окончания „Горе от ума"».

Актёр интеллектуального склада Андрей Миронов, изучив роль, ознакомившись с 1820-ми годами, выходил на сцену, осенённый прочитанным, узнанным, продуманным. Так мне, по крайней мере, казалось.

Чацкий неотрывно наблюдал за всеми окружающими, ужасаясь пустоте, суетности их существования. Сам он чужд суете. Популярные хлесткие реплики актёр произносил без чрезмерных подчёркиваний. „Служить бы рад, прислуживаться тошно". Реплику завершает точка, а не восклицательный знак… Не забыть, как Чацкий слушал разглагольствования Фамусова и Скалозуба — домашних казарменных готтентотов. Их духовная нищета удручала. Взрываясь обличительным монологом, актёр не ударял в набат, не бил тревогу, а тревожно размышлял… На сцене Чацкий делил заботы, сомнения, надежды лучших людей из дворян. Мог ли при этом Андрей Миронов уйти от наших трудных, сложных 70-х годов? От наших Фамусовых и Молчалиных с их страстью к карьере, выгоде, стяжательству? Скверное, к сожалению, уцелело. Банкеты, награды, „обеды, ужины и танцы" кое-кому зажимали рты. Бессловесные были в большем почёте, нежели правдолюбцы».

Хочется подчеркнуть, что, став зрелым, достигнув своего расцвета, актёрский талант Миронова не закоснел, не «отяжелел», не лишился всей той искромётной импровизации, присущей Андрею с первых шагов на сцене. Нет, ничто не было утрачено, просто всё было отточено до предела, отшлифовано до блеска, но тем не менее оставалось желание искать новые формы, новые возможности для самовыражения, новые способы создания сценических образов. Век живи — век учись.

В начале 1988 года театровед Зоя Владимирова, наблюдавшая за Андреем Мироновым с самого начала его творческой карьеры в Театре сатиры, с горечью и сожалением писала о спектакле «Горе от ума» и об актёрах, игравших в нём главные роли: «Спектаклю этому вернее всего пришёл конец, как и многим другим спектаклям Театра сатиры из-за разыгравшейся прошлым летом трагедии. Потеря одного за другим таких актёров, как А. Папанов и А. Миронов, сотрясла всё здание театра, оставила без репертуара. Но если А. Папанов, бессменный Фамусов спектакля, в большей степени успел „сказаться" творчески, то А. Миронов

ушёл, будучи в расцвете сил, на пороге новых свершений; кто знает, сколько не воплотившихся образов унес он за собой.

А он был самым грустным, чувствительным Чацким, какой когда-либо выходил на подмостки. Дорогой ценой оплачивал его герой впечатления этого безумного дня («Душа здесь у меня каким-то горем сжата, и в многолюдстве я потерян, сам не свой»), велика была потрясенность зрелищем человеческой низости, ему открывшейся и превзошедшей все ожидания. Десять лет жизни спектакля этого Чацкого не состарили — сохранилась вся свежесть красок, вся острота проживания актёром предлагаемых обстоятельств комедии, далеко не комедийных для его героя, вся мера горя и вся мера ума, присущих Чацкому, каким он увиделся бессменному исполнителю роли.

Сказать по правде, я рада, что мне удалось в самый канун этих печальных событий вновь встретиться в этом спектакле с „серьёзным" Мироновым, которого я предпочитала любому другому. С Мироновым, запомнившемся подростком Холденом из повести Сэлинджера „Над пропастью во ржи", фришевским Дон Жуаном, Всеволодом Вишневским, Фигаро, Хлестаковым, Жадовым, Грушницким, Фарятьевым, Мэкхитом, Лопахи-ным, Кеннеди. К сожалению (не знаю, можно ли употреблять это слово, говоря о Миронове, который и в других своих проявлениях был превосходен), его драматический репертуар в какой-то момент оказался несколько потеснён успехами на поприще „чистой" комедии, где он с первых же шагов стал безусловным лидером по части эксцентрики, юмора, мастерского пользования словом, произнесённым или пропетым, головоломных трюков, исполняемых без каскадёра, шикарной манеры держаться на сцене и на экране, галантно — го стиля, во владении которым его вряд ли кто превзошел.

Многие так и считали: его дело — леї кий жанр, на роли иного плана ему не след и замахиваться. Конечно, этот взгляд не верен, он сужал диапазон творческих возможностей Миронова, который самые свои пронзительные, за сердце хватающие образы создал на драматической сцене. Но хотелось сказать свое слово и там и там, всюду поспеть, не упустить не одного шанса сыграть что-либо, в чём есть хоть крупица правды»[50].

В одном из интервью Андрей Миронов сказал: «Театральную практику я считаю основой творческой работы актёра. Кино — производство. У кинорежиссёра масса производственных дел по фильму. У него нет возможности последовательно работать с актёром. Известны слова Де Сантиса: если актёр может, я его снимаю, если не может — не снимаю. Оговорки роли или отдельного эпизода перед съёмкой мало помогают, так как нет

возможности прожить предыдущие эпизоды. В кино можно подать образ за счёт монтажа, ракурса, цвета. В театре же актёр выступает значительно менее защищенным. Здесь он может рассчитывать только на себя, своё мастерство, работу, а режиссёр — только на актера. Внешние аксессуары тут не помогут, и это заставляет режиссёра более ответственно работать с актёром. Поэтому в театре и более тесный творческий контакт между ними и репетиции носят более воспитательный характер, чем в кино. И ещё одно преимущество театра: непосредственный контакт со зрителем. Налаживание этого контакта требует от актёра подвижной внутренней техники, постоянного корректирования своей игры».

Разумеется, и образ в кино создавался иначе, нежели в театре. «Для меня основное различие в работе над ролью в театре и кино заключается в следующем, — продолжал Миронов. — Станиславский говорил, что актёр должен увлечь себя на выполнение поставленной перед ним задачи. В спектакле достаточно увлечь себя на первую задачу, сделать первоначальное волевое усилие, потом один эпизод несёт тебя к следующему. В кино же всё значительно сложнее. В силу условий съёмок каждый эпизод требует от тебя нового волевого усилия, новой настройки. Причём внешние условия для этой настойки далеко не всегда благоприятные. А времени на настройку — иной раз считанные секунды.

Понятно, что приходится лишь внешне имитировать необходимое состояние. Внутренне же далеко не всегда успеваешь овладеть им. Открывает ли кино дополнительные творческие возможности театральному актёру? Кино позволяет увидеть самого себя со стороны, оно, как радиограмма. даёт возможность актёру расшифровать свою игру, разобраться в собственной актёрской кухне. Далее. Кино требует от актёра не игры, а жизни в кадре, строгого выявления сущности образа, без нажима, без наигрыша. Ведь от камеры ничего не укроется. Всё это учит проживать каждый эпизод».

Кроме того, съёмки в кино, по мнению Миронова, требовали от актёра большей ответственности: «В театре если на сегодняшнем спектакле что-либо упустишь, можно поправить завтра. В кино этой возможности нет. Кино требует умения в нужный момент выложить всё. Когда режиссёр говорит „мотор" и начинается съёмка, ты должен быть собран, как пружина. Кино вырабатывает привычку к собранности, быстрой мобилизации внимания, сил. а это положительно сказывается и на работе в театре»[51].

В январе 1979 года начались репетиции новой постановки

Анатолия Эфроса — «Продолжение Дон Жуана» по пьесе Эдварда Радзинского. Миронов был приглашён на главную роль.

«Это была пьеса Эдварда Радзинского „Продолжение Дон Жуана", — вспоминал Лев Дуров. — Звоню Анатолию Васильевичу. Я:

— Замечательная пьеса! А кто кого играет?

— Ну, ты — Лепорелло, Донна Анна — Ольга Яковлева, Командор — Лёня Каневский, Проститутка — Лена Коренева. А кто Дон Жуан — не знаю. Думай.

Начинаю думать, перебирать в памяти актёров — всё не то! А через два дня Эфрос подходит ко мне и говорит:

— Лёвка, я придумал — Андрей Миронов! Я ему уже передал пьесу. Ну, как?

— Да уж лучше не придумаешь. — говорю. — Только бы он согласился.

— Да он согласился не читая! Давно, говорит, хотел с вами встретиться.

А через несколько дней мне позвонил Андрей.

— Лева, — говорит, — это я — Миронов. Очень рад, что мы будем работать вместе. Только почему-то Эфрос вызывает меня одного. Я у него спрашиваю: „А где Дуров?" А он отмахивается: „Я его позже вызову. Он всё знает". А что ты знаешь?

— Да ничего, — говорю, — я не знаю. Просто Эфрос хочет привыкнуть к тебе, и чтобы ты тоже привык к нему.

И наконец, мы встретились все вместе. У меня было такое ощущение, что мы работаем с Андреем давным-давно. Репетиции проходили весело, мы валяли дурака, импровизировали… Он фиксировал все нюансы, родившиеся на репетиции, многое записывал. А перед следующей репетицией заглядывал в свою тетрадочку, сверяя по записям игру.

Это уж я потом узнал, что он тяжело болен. У него был жуткий фурункулёз. Играл он бесподобно, с полной отдачей, не щадил себя. А после спектакля, когда переодевался в гримуборной, у него вся рубашка была в крови… Я думаю, что роль Дои Жуана — одна из лучших работ Андрея Миронова: сплав его звонкого, хрустального, полетного таланта и трагизма, о котором постоянно говорил Анатолий Васильевич.

Да, это была одна из лучших его ролей»[52].

Вот как об обстоятельствах этого приглашения и особенностях их с Андреем работы над ролью вспоминал сам Анатолий Эфрос:

«Миронова я позвал на помощь, когда совсем уже погибал. Он тут же отозвался, что само по себе было приятно и отчасти сняло ту тяжесть разно — образных мыслей, от которой иногда можно

погибнуть.

Дело в том. что я почти год репетировал пьесу Радзинского, но так и не успел выпустить. Сезон окончился, спектакль, в котором главные роли играли О. Даль и С. Любшин, остался не выпущенным, целое лето я промаялся с ощущением не сделанного дела, а с начала нового сезона всё затрещало и обрушилось. Сначала Даль, а потом Любшин ушли из театра…

Вот тут я и позвал Андрея Миронова. Я звал не „на помощь" — просто как бы, предлагая роль, предлагал поучаствовать в работе. Собственное отчаяние, раздражение и даже злобу я изо всех сил скрывал. Все эти настроения совсем не помогают творчеству, с ними борешься каждый день, стараясь не довести себя до душевного кризиса.

Но знаю, что из всего этого понял Миронов, но с первого же дня мы бодро принялись за работу. И относительную бодрость я смог сохранить даже до выпуска спектакля. Во многом — благодаря Миронову.

Я решил изменить характер репетиций, во всяком случае на первом этапе. Глупо было бы теперь с Мироновым, как раньше с Далем, на глазах всё той же кучки заинтересованных зрителей (среди которых нет актёров) опять выходить на сцену вдвоём, как на ринг, и мне вовлекать нового актёра в уже проработанный мной и другим исполнителем рисунок роли.

И я постарался отбросить всё то, что уже знал о пьесе и о роли. Конечно, это в некотором роде режиссёрская хитрость, даже самообман, но он необходим чистоте творческого процесса.

Передо мной был совсем другой актёр. Значительный, уже вполне определившийся, зрелый. И совсем не похожий на Даля. Я говорю сейчас не о внешних данных, а о глубинных чертах характера. Даль был замкнут, нервен и нетерпелив. Убийственно остроумен, а иногда невыносим. Все чувствительное и нежное в себе он прикрывал такими парадоксально — обратными защитными красками, что иногда брала оторопь. Миронов, как я уже говорил, — открыт. Может быть, эта его открытость таила в себе что-то и противоположное, но мне он нравился именно открытым — в этом не было никакого актёрского наигрыша. Наигранную актёрскую „открытость" я вижу за сто верст и знаю ей цену. Нет, в Миронове была доверчивость. Тут я не ошибся.

И вот я изменил способ работы. Мы с Мироновым начали репетировать у меня дома, выбирая для этого общие свободные часы. Тогда я записал в своей рабочей тетради: „Как хорошо после тяжёлой репетиции в театре ждать, что к тебе домой вечером придёт Андрей Миронов (тоже, может быть, после каких-то тяжёлых дел в своем театре) и мы. не торопясь, будем

разбирать с ним роль Дон Жуана в пьесе Радзинского! Немирович считал эти «интимные» репетиции необходимыми для актёра. Но где сегодня взять актера, который считал бы их необходимыми для себя? Миронов занят не меньше других, а больше, и популярен, как никто. Но всё это: и занятость, и популярность — всё оставляет за порогом. Никаких следов спешки или всезнайства. Знал бы он, как благодарен я ему за эту неторопливость, за доверчивые и умные глаза, за готовность искать и вместе что-то обсуждать" Активность без осознания не имеет смысла»[53].

Прекрасно, когда взгляды и настроения режиссёра совпадают со взглядами и настроениями актёров. Тогда резко увеличиваются шансы на то, что ими будет создан не просто хороший добротный спектакль- а шедевр!

Дон Жуан состарился. Он растерял свой былой задор, он чувствует себя никому не нужным и сильно от этого страдает. Миронов не играл в этом спектакле того своего первого, «фришевского» Дон Жуана образца 1967 года. Нет, он играл человека, изрядно пожившего, что-то прожившего, что-то нажившего, но не растерявшего своего любопытства и по-прежнему продолжающего искать своё место в жизни. Он странен, он человек из другого времени, он романтик и мечтатель… Он не вписывается в жизнь, но тем не менее он существует. Глубокий, в чём-то неоднозначный и очень трагичный образ постаревшего Дон Жуана в какой-то мере был созвучен состоянию самого Миронова. Немного, частично, но созвучен.

В пьесе Бертольда Брехта «Трёхгрошовая опера», поставленной Театром сатиры в 1980 году, Миронов не только хотел сыграть главную роль лондонского бандита Макхита по прозвищу «Мэкки-Нож», но и выступить в качестве режиссёра.

Собственно, идея постановки принадлежала ему. Плучек идею одобрил и благословил Миронова на постановку… чтобы через пару недель самому встать у режиссёрского «кормила».

Почему так случилось?

Да все просто — отношения между Плучеком и Мироновым постепенно не то чтобы портились, но охладевали всё больше и больше. Не исключено, что Валентин Николаевич ревниво относился к успехам Андрея, считая, что все восхищающиеся талантливым актёром совершенно незаслуженно забывают о первооткрывателе его таланта, о художественном руководителе Театра сатиры, который когда-то взял никому не известного выпускника театрального училища к себе в театр и потихоньку «вывел в люди».

«Взял» и «пришёл», «вывел» и «выбился»… У режиссёра

Плучека были свои глаголы, а у актёра Миронова — свои. Миронов был признателен своему наставнику, но не желал возглавлять когорту «вечно обязанных»… Короче говоря, те, кто одно время были близки буквально как отец с сыном, ко времени постановки «Трёхгрошовой оперы» стали друг для друга Валентином Николаевичем и Андреем Александровичем, не более того.

С Плучеком, если вдуматься, получалось также, как и с Марией Владимировной — он всё никак не хотел замечать, что Андрей вырос и достиг зрелости. Как в общечеловеческом смысле слова, так и в творческом.

Ну а когда на щемящую обиду накладывается ещё и негодование («Зачем он лезет в режиссёры? Подсидеть хочет?»), то тут уж и до беды недалеко. В смысле — до расставания.

Обиделся ли Миронов, когда Плучек отстранил его от режиссуры «Трёхгрошовой оперы»?

Разумеется — да. Одно дело отказать сразу, и совсем другое — дать и тут же отобрать. Смахивает на издевательство.

Думал ли Миронов тогда об уходе?

Броде думал. Собирался уйти к своему хорошему приятелю Марку Захарову в Ленком, эту тихую, надёжную и весьма перспективную гавань для опальных актёров Театра сатиры. Собирался, но не ушёл. Миронов хотел уйти достойно, «на премьеру», как и подобает звезде. Они с Захаровым собрались было поставить спектакль об Оливере Кромвеле, но «наверху» их идею не одобрили и переход сорвался. Не судьба… Постепенно Миронов успокоился и с лёгким, как говорится, сердцем играл роль «Мэкки-Ножа».

«Ярко! Красочно! Смешно! Остроумно! Саркастически зло! Интересно от начала до конца! — будут восхищаться критики. — Теперь уже забыто, что „Трёхгрошовая опера" Б. Брехта и К. Вейля — первый мюзикл XX века. Постановка В. Плучека в Театре сатиры радует верностью Брехту совсем небезобидной, а временами просто злой гротескностью. Точно почувствовал эстетику Брехта и художник И. Сумбаташвили. Яркие огни — лишь внешний блеск большого города, сущность же выражают бездушные манекены реклам и безобразные химеры нищих, выглядывающих из подвалов и закоулков. Они — символы нравственного уродства и бездуховности города, по выбору Брехта названного Лондоном, но с таким же успехом он мог бы именоваться Нью-Йорком или как-нибудь ещё.

„Трёхгрошовая опера" не просто мюзикл. Пьеса остро ставит социальные проблемы, показывает чудовищные последствия социального неравенства, несправедливость и произвол, власть и

деньги имущих.

Начальник полиции Браун (М. Державин, он пожертвовал своим остроумием, чтобы показать дубоватого служаку, который и на руку нечист) находится в тайном сговоре с разбогатевшим проходимцем Пичемом (мешковатость С. Мишулина здесь вполне уместна) и с бандитом Макхитом (А. Миронов; его холодное, жёсткое обаяние как нельзя более подходит для антигероя, которого создал Брехт). Представитель церкви священник Кимбл (Р. Александров) тоже свой в этом мире, полном коррупции, где у людей не осталось никаких интересов, кроме материальных»[54].

Не упомянуть о «чудовищных последствиях социального неравенства» в 1980 году было нельзя. Время было такое, полагалось повсеместно обличать и бичевать пороки (как ещё выражались — «незаживающие язвы») капитализма, пророча ему скорый конец.

Можно представить, как ликовал Андрей 18 декабря 1980 года, когда в советской прессе опубликовали указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении Андрею Александровичу Миронову звания «народный артист РСФСР».

Получить столь высокое звание непросто, а в тридцать девять лет — тем паче. Но в газах всего советского народа Андрей Миронов давно уже был настоящим народным артистом. Узнаваемым, любимым, можно сказать — родным. Конечно же завистники сразу же заговорили о том, что актёр из Миронова никудышный и если бы не связи, то… Старая песня о наболевшем.

В тот же вечер Андрей закатил грандиозный банкет, примерно на сотню персон.

«Андрей широкий был человек, щедрый, — вспоминал актёр Юрий Васильев. — И шикарный. По размаху щедрости у него в „Сатире" был только один соперник — заместитель директора Геннадий Зельман. Конкуренты любили друг друга, но ещё больше обожали необъявленную игру „кто кого". Кто шикарнее накроет стол. У кого роскошнее будет букет для дамы…

Администраторы знали, что если Миронов кого- то приглашал на свой спектакль, то всегда покупал билеты. Никогда не пользовался бесплатными пригласительными и контрамарками. Играл спектакль, а перед этим говорил: „Пожалуйста, организуйте стол для моих гостей". Давал деньги, а после спектакля не всегда даже заходил. Его спрашивали: „Андрей Александрович, подойдёте?.." — „Да нет, угощайте людей". Или когда на гастроли уезжали, в аэропорту тоже всех угощал: понимал, что нет у артистов денег, суточные — 2 рубля 60 копеек.

И никому в театре не отказал в просьбе: всегда ходил хлопотать за артистов — кому телефон, кому квартиру пробить. Только предупреждал: „Тогда- то я снимаюсь, не могу, но в назначенное время буду". И точно приходил в начальственные кабинеты»[55].

«Миронов родился в театре, живёт в театре, и театр живёт в нём, внутри, ежесекундно вырываясь наружу, — писал писатель и драматург Григорий Горин. — Он незаменим на любой вечеринке; любое застолье с участием Миронова моментально превращается в спектакль. Импровизирует вдохновенно, пародируя собравшихся и самого себя. „Выкладывается" на таких домашних спектаклях полностью, не думая об усталости, до полного изнеможения. до хрипоты… И в кино он театрален. Многие считают, что даже слишком, и относят это к недостаткам Миронова-киноартиста. Думаю, что это не так. хотя, конечно, Андрею трудно вписаться в фильм, где вроде бы „всё, как в жизни", а на самом деле царит унылое правдоподобие. Зато; когда реализм и правда становятся абсолютными, то есть соединяют в себе быт и бытие, они легко включают в себя яркий театральный характер, как это случилось в фильме А. Германа „Мой друг Иван Лапшин".

Однако сколько бы Театр ни наполнял жизнь Миронива, актёр ненасытен. Ему мало быть ведущим актёром, ему хочется быть осветителем, художником, костюмером, даже билетёром… Поэтому он как в омут ринулся в режиссуру.

Коллеги по театру относятся к режиссуре Миронова уважительно, охотно идут к нему репетировать. Профессиональные режиссёры — скептически, как. впрочем, и ко всяким актёрским попыткам вторгнуться в режиссёрские владения. Критика пишет о его спектаклях чуть снисходительно, отмечая. что эмоциональность и страстность ещё не гарантируют открытий. Тут не повредит и холодный расчёт, и более мудрая концепция… Всё это верно. Не берусь судить. Мне как драматургу работать с режиссером Мироновым интересно»[56].

Чеховский «Вишнёвый сад» — пьеса не простая. Это своеобразный эталон отечественной сцены, подобно тому, каким является «Гамлет» для мирового театра. К этой пьесе не подступаются начинающие режиссёры, а если и рискуют, то, как правило, ничего путного у них не выходит. Можно назвать «Вишнёвый сад» аттестатом творческой зрелости как для актёров, так и для режиссёров.

Желая доказать всем (в том числе и Андрею Миронову), что есть ещё порох в пороховницах, да много его там, Плучек взялся за постановку «Вишнёвого сада», дав Миронову роль Лопахина.

Снова не обошлось без проблем. Когда до премьеры оставалось совсем мало времени, из Театра сатиры ушла Татьяна Васильева, которая репетировала роль Раневской. Старая история — испортились отношения с Плучеком и находиться в театре стало невозможно. Васильева перешла в труппу Театра имени Маяковского. Плучек передал роль Раневской Раисе Этуш, дочери блистательного актёра Владимира Этуша, и весь спектакль пришлось «выстраивать» под новую Раневскую. Тяжело пришлось всем — и актёрам, и режиссёру.

В январе 1984 года, в положенный срок, «Вишнёвый сад» был показан на Малой сцене Театра сатиры, до того бывшей большим репетиционным залом. Актёрский состав впечатлял: Андрей Миронов (Лопахин), Анатолий Папанов (Гаев), Раиса Этуш (Раневская), Михаил Державин (Епиходов), Ольга Аросева (Шарлотта), Георгий Менглет (Фирс), Луиза Мосендз (Варя), Роман Ткачук (Симеонов — Пищик)…

Старания не пропали зря — спектакль понравился. В первую очередь — своей душевностью. Он был похож на дружеский разговор со зрителями, именно такое складывалось впечатление. «В. Плучек поставил в Театре сатиры чеховский „Вишнёвый сад", — писала театровед Татьяна Шах-Азизова. — Можно было ожидать зрелища острого, гротескного, озорного, на что актёры этой сцены такие мастера, а спектакль получился камерным, тихим, лиричным. К тому же поставлен он на Малой сцене, и полукруг её, близко подвинутый к нескольким рядам кресел, уже диктует особый стиль и тон, интимный и доверительный… Вслушиваясь в музыку чеховской пьесы, режиссёр строит спектакль как музыкальное произведение… Условия игры в спектакле для всех едины: мягкость тона и лёгкость рисунка, отсутствие риторики и нажима, интерес к тому, что у человека „внутри", чёткость каждого лица и подчинённость его целому — „настроению" и ансамблю..

Пока в актёрском ансамбле «Вишнёвого сада» свободнее всех А. Миронов в роли Лопахина. Доверившись тексту пьесы и замечаниям Чехова, режиссёр и актёр увидели Лопахина человека с „тонкой и нежной душой". То, что случится с ним на торгах — нечаянное предательство, покупка сада — произойдёт как бы помимо воли, словно вырвется наружу тайная, деловая стихия его души. В борьбе этих двух стихий — „сердца" и „дела" — диалектика образа, его драматизм, его движение к монологу после торгов, ставшему кульминацией спектакля… Спектакль Плучека не из тех, где смысл открывается сразу, в зримой метафоре, в бьющей глаза тенденции. Разгадка его, наверное, в том саде души, который цветёт на пологе сцены — его нельзя

вырубить, но можно, как высший дар, иметь или не иметь, иметь — и потерять…»[57].

В мироновском Лопухине борьба интересов духовных и деловых отходит на второй план перед тем небывалым восхищением, которое Лопахин испытывает по отношению к Раневской. Миронов тонко сыграл рефлексирующего «хозяина жизни», буквально вывернув перед зрителями его душу. Здесь нет постепенного снятия слоев, медленного освобождения от оболочек. Актёр показывает зрителю образ и почти сразу же даёт увидеть изнанку. И становится ясно, насколько противоречив, насколько сложен его Лопахин, насколько он чисто по-человечески интересен и самому актёру, и зрителям.

«Лопахин Миронова, можно сказать, интеллигент в первом поколении, — писал журнал „Театр". — Пожалуй, его больше тянет к миру прекрасного, чем к миру деловому. Хотя сам Лопахин талантливого Миронова не талантлив. Возможно потому, что занимается не тем, чем хочет, не так, как хочет, будто по принуждению. Энергию, с которой он сажал „маку тысячу десятин", составлял план превращения вишнёвого сада в дачные участки, отчаянно торговался с купцом Дериговым во время продажи с аукциона имения Раневской, — эта энергия исходила не изнутри, а откуда-то извне. Словно его кто-то завёл, а остановиться он уже не в силах. Так воспринимаются знакомая пружинистая мироновская походка и незаинтересованный остекленевший взгляд его героя, когда речь — о делах. Но он не безразлично подчиняется законам нарождающегося общества, которое сам же и представляет, общества, сметающего на своём пути всё, что мешает, всё, что не приносит прибыли, в том числе духовное и поэтичное, невзирая на их самоценность. Лопахин Миронова, как может, сопротивляется своей судьбе. Раневская ему не просто симпатична и вызывает сочувствие. В отличие от многих других Лопахиных, он любит ее втайне, какой-то юношеской, робкой любовью, которая в нём вспыхнула давно, ещё когда он был „мальчонком лет пятнадцати" и „молоденькая, такая худенькая " Любовь Андреевна утешала его после увесистой оплеухи лопахинского отца»[58].

В октября 1981 года в Театре сатиры состоялась премьера спектакля «Бешеные деньги», поставленного Мироновым по пьесс Александра Островского. Миронов не только был режиссёром, но и сыграл роль биржевика и промышленника Саввы Василькова, энергичного дельца, который идя к своей цели напролом, поскольку знает, осознает, что он — сильнее всех. Убедительный получился образ. Сам Миронов говорил о Василькове: «В характере этого человека виден тип дельца новой формации,

„делового человека". Очень жизненный тип людей сильных, достаточно циничных, достаточно бездуховных, но в высшей степени энергичных, волевых, обладающих очень сильными профессиональными навыками. Фигура страшная в нравственном проявлении, в своих принципах. И это не сатирический персонаж. Ибо его сущность скрыта, замаскирована, может быть, бессознательно замаскирована».

Как же всё-таки жаль, что Андрею Миронову так и не удалось сыграть Гамлета! А не уйди он так рано, какого бы потрясающего Короля Аира мог бы увидеть мир!

Никакого пафоса — просто сожаление. Обидно, чёрт возьми!

Глава 16. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ — ОТ ОЛИМПИАДЫ ДО ПЕРЕСТРОЙКИ

Восьмидесятые годы поначалу ничем не отличались от семидесятых. Генеральный секретарь Леонид Брежнев продолжал править огромной страной и бороться за мир во всём мире. В рамках этой борьбы 12 декабря 1979 года на заседании Политбюро Центрального Комитета КПСС было принято решение о вводе советских войск в Афганистан, положившее начало десятилетней войне, которую советское правительство предпочитало называть как угодно, но только не войной. Считалось, что ограниченный контингент советских войск помогает афганскому народу строить социализм.

Об Афганистане официальная пропаганда вспоминала нечасто. Куда больше говорили о XXII летних Олимпийских играх, которые прошли в 1980 году и стали главным событием года. Кстати, примерно за месяц до получения звания народного артиста РСФСР (как уже упоминалось, произошло это 18 декабря 1980 года) Андрея Миронова наградили медалью «За трудовую доблесть» с формулировкой: «За большую работу по подготовке и проведению игр XXII Олимпиады в Москве». Подобные награды получили многие артисты, так или иначе принимавшие участие в культурной программе Олимпиады.

Олимпиада вышла «усечённой», более пятидесяти стран во главе с США бойкотировали её в связи с недавним вводом советских войск в Афганистан.

Олимпийские игры открылись в Москве 19 июля, когда праздновал свой очередной день рождения Александр Ширвиндт. Разумеется, всё торжество. проходившее в элитной высотке на Котельнической набережной, было проникнуто духом Олимпиады. Проникнуто настолько, что Миронов поздравлял друга в спортивной форме — футболке и трусах.

Радостное событие вскоре сменилось трагедией — неделей позже, 25 июля, в своей квартире на Малой Грузинской улице умер Владимир Высоцкий, с которым Миронов был знаком лично (Высоцкий. как уже не раз упоминалось, дружил с Кириллом Ласкари). Миронов с коллегами по театру пришёл на похороны Высоцкого, несмотря на то что дирекция театра не рекомендовала этого делать. Отношения с советской властью у Высоцкого не сложились изначально. Народ его любил, а власть кое-как терпела. В Москве продолжалась Олимпиада, а похороны опального барда грозили обернуться антисоветской

демонстрацией.

В сентябре 1980 года обе дочери Миронова пошли в первый класс. Та из них, которая сейчас носит фамилию Голубкина, вспоминала о том, как однажды она пришла к Андрею и попросила проверить, как она выучила басню «Стрекоза и муравей». Ребёнку надо было просто знать, может ли она выдать текст без запинки, но Андрей буквально замучил её, добиваясь не простого произнесения текста, а художественного его прочтения. Маша недоумевала — почему папа говорит, что она читает плохо, если она выучила басню хорошо. Спас ситуацию пришедший гость — Григорий Горин, с большим, надо сказать, трудом убедивший Андрея оставить ребенка в покое. Собственное отношение к искусству артист невольно проецировал на своих близких.

Как популярный актёр, Миронов имел очень ценившуюся в Советском Союзе возможность часто выезжать за границу, причём и в капиталистические страны тоже. Не будучи идейным коммунистом, скорее наоборот, Андрей тем не менее вёл себя так, чтобы не попасть в число неблагонадежных, не достойных доверия свыше. Перед такими людьми железный занавес опускался сразу же и навсегда. Андрея свободно выпускали и отдохнуть с женой в Голландии, и на театральный фестиваль в капиталистическую Федеративную Республику Германию (ФРГ). Кстати, на международном фестивале «Театры мира-81», проходившем в Кёльне (то есть в ФРГ), Театр сатиры привёз «Трёхгрошовую оперу», которую играл без синхронного перевода — содержание пьес Брехта немцы знали чуть ли не наизусть. Правда, концовку второго действия все же сыграли на немецком.

Не стоит думать, что жизнь Андрея, на которого многие смотрели как на баловня судьбы, состояла из одних лишь радостей и удач. Такого вообще, наверное, не бывает. Проблем хватало, да и не только проблем, но и горя…

К началу восьмидесятых здоровье Александра Менакера вконец разладилось — госпитализации становились всё чаще. Но тем не менее Александр Семёнович, будучи человеком жизнелюбивым и деятельным, не стремился к покою, а, напротив, с радостью и охотой выезжал на гастроли, как только предоставлялся такой случай. В сентябре 1981 года они с Марией Владимировной приехали в Ленинград и поселились в гостинице «Астория», на третьем этаже которой у них был любимый номер, выходящий окнами на Исаакиевскую площадь.

Сразу после первого концерта Александр Семёнович почувствовал себя плохо — отнялась рука, стала невнятной речь. Приехавшая «скорая» диагностировала инсульт и увезла

Менакера в больницу, где ему предстояло провести три месяца. Всё это время Мария Владимировна провела рядом с ним, а Андрей часто навещал отца.

В Москву Миронова и Менакер вернулись перед самым новым, 1982 годом и, и к огромному удивлению друзей и знакомых, 31 декабря устроили у себя дома на улице Танеевых многолюдное празднование, па котором традиционно присутствовали и Андрей Миронов с Ларисой и Машей. Как и всегда, душой компании был Александр Семёнович. Он не знал (да и кто мог знать?), что встречает новый год последний раз в жизни…

Александр Менакер скоропостижно скончался 6 марта 1982 года, не дожив до своего дня рождения (8 апреля ему должно было исполниться шестьдесят девять лет) чуть больше месяца. Проснулся, позавтракал, стал собираться на прогулку, как вдруг схватился за сердце и упал… Похоронили его на Ваганьковском кладбище.

В то время как раз начались съемки фильма «Сказка странствий», где Миронов играл роль Орландо, главную роль. Его партнерша по картине актриса Татьяна Аксюта рассказывала: «Перед съёмками у Миронова умер отец. Андрей Александрович — як нему обращалась не иначе как по имени-отчеству — страшно переживал. А фанатичный режиссёр картины Александр Митта знал только одно: „Собрались! Мотор!" Чужие страдания были ему неведомы. Если ему нужны были слёзы в кадре, он. ни секунды не сомневаясь, мог шепнуть на ушко: „Я тут телеграмму получил — у тебя мама померла"…

Андрей Миронов, конечно, не замечал во мне женщину — так, бегает какая-то мелкая. К тому же во время съёмок фильма, которые длились год, с ним жила его маленькая дочка Манта. Так Андрей Александрович заставлял меня с ней возиться: для него мы с ней были как бы одного возраста — значит, подружки! Меня это выводило из себя! Единственным, кто меня жалел, был Владимир Басов. Он умел снять напряжение, рассмешить. Ради хорошего настроения партнёра не стеснялся даже ушами шевелить — была у него такая способность. Только к концу съёмок. а дело уже происходило в Чехии, Миронов стал ко мне относиться серьезнее Помню, даже пригласил на „взрослую" вечеринку к себе в номер»[59].

После смерти Александра Семёновича связь между Марией Владимировной и Андреем стала ещё крепче. Андрей понимал, насколько тяжело переносит мать своё одиночество, и для того, чтобы как можно меньше оставлять её одну, начал брать Марию Владимировну с собой на гастроли. Надо сказать, что дуэт матери

и сына Мироновых очень нравился зрителям. Кое-кто из знакомых даже предлагал Андрею обратиться к Плучеку, чтобы тот взял её в труппу Театра сатиры, но Миронов не спешил делать это. Актрисе Ольге Аросевой, полушутя — полусерьёзно предположившей, что Мария Владимировна отберёт у неё единственную на то время роль Чебоксаровой-старшей в «Бешеных деньгах», Андрей очень серьёзно ответил: «Ольга Александровна, я сделаю всё, чтобы моя мать здесь, в театре, работала, если она этого захочет. Потому что она моя мать. Но самым несчастным человеком после этого стану я. Она мне жизни не даст»[60].

На начало восьмидесятых пришлись очень привлекавшие Миронова как драматического актёра съёмки в картине Алексея Германа «Начальник опергруппы», в прокате получившей название: «Мой друг Иван Лапшин», в которой Миронов играл далеко не главную, но важную и яркую роль журналиста Ханина. Герман снимал картину по повести своего отца, известного писателя Юрия Германа.

Приглашение Германа в первую очередь было привлекательным, благодаря личности самого режиссёра. Алексей Герман был одним из самых известных, самых талантливых и самых неоднозначных режиссёров советского кинематографа. По своему мировоззрению, к слову будь сказано, Герман был антисоветчиком, и все его фильмы несли на себе этот «чуждый передовому социалистическому искусству» налёт.

Герман имел заслуженную репутацию крайне въедливого и чрезмерно дотошного режиссера, подолгу. не укладываясь ни в какие планы, снимавшего свои фильмы. Миронов, ценивший возможность сняться в «серьёзном» кино, с радостью согласился сниматься в «Начальнике опергруппы». Сам Герман рассказывал, что намеренно подбирал для новой картины актёров, не известных зрителю, сознательно сделав исключение лишь для Андрея Миронова. Подобное решение было закономерным, потому что персонаж Миронова был в городе, где разворачивалось действие фильма, человеком пришлым, с долгой, если так можно выразиться, «предысторией», места для которой в картине заведомо не было, и его хотелось как-то выделить. Как вариант — приглашением на эту роль профессионального актера. Герман также «примерял» роль Ханина на Анатолия Васильева и Александра Филиппенко, но всё же остановил свой выбор на Миронове, за которым в сознании масс «тянулся шлейф жизненной удачливости». «Он был эдакий столичный-заграничный — человек с иной планеты», — сказал о Миронове Алексей Юрьевич.

Герман рассказывал, что собирался воссоздать в картине

«чеховскую атмосферу» и поэтому перенес место действия отцовской повести из Ленинграда в провинцию. Натурные съёмки картины проходили в Астрахани, куда из Ленинграда пришлось доставлять старый трамвай, из тех, что ездили по рельсам в середине тридцатых годов XX века. Герман вообще восстанавливал обстановку крайне скрупулёзно, даже организовал скупку реквизита того времени (одежды и различных предметов) через комиссионные магазины.

Андрей Миронов со всей присущей ему выразительностью передал в своём Ханине ключевую мысль картины: «Светлого „завтра", обещанного пропагандой, не ждите, завтра будет только хуже». Спускаясь с одной ступеньки на другую (смерть жены, попытка самоубийства, рана, нанесённая бандитской рукой) восторженный (и по-своему очень, надо сказать, не по-коммунистически изящный) интеллигент в итоге скатывается в пропасть отчаяния и неверия. В ту самую пропасть, в которую катятся все герои, вся страна.

«Это вроде бы мы все радуемся. Мы действительно радуемся, дорогие мои, верно?» — этот вопрос Ханина, заданный чуть подрагивающим голосом, вызывает не улыбку, а слёзы. По выходе из больницы Ханин не уезжает из города Унчанска, в котором разворачивается действие картины, он бежит из него, словно пытаясь спастись от себя, от своего прошлого и, более всего — от своего будущего…

«После „Бриллиантовой руки" мы с Андреем часто встречались на концертах, которые проводились по линии Бюро кинопропаганды, — вспоминал Юрий Никулин. — Мы выезжали небольшой группой на два-три дня. Меня он поражал тем, что, выходя к зрителю, выкладывался весь, уходя со сцены мокрым. Отдавал все, что имел, что мог, как будто выступал в последний раз. Он всё делал с полной отдачей и жил с полной отдачей, а когда вдруг неожиданно снялся в фильме Германа „Мой друг Иван Лапшин" и так прекрасно сыграл Ханина, то все вдруг поняли, насколько ещё Миронов не исчерпал свои возможности как актёр. Не только комедийный, но и драматический»[61].

Тяжёлый и очень интересный фильм снял Алексей Герман. В какой-то мере и не фильм даже, а художественное учебное пособие для историков.

В конце октября 1982 года в Театральном училище имени Щукина состоялась встреча выпускников 1962 года, посвящённая двадцатилетию окончания ими театрального училища. Миронову было поручено выступить от имени однокашников. Под конец вечера, когда все собравшиеся от торжественной части давно уже перешли к застолью. Андрей пригласил нескольких своих

однокурсниц в гости (Голубкина была на гастролях). Показал квартиру, накрыл богатый напитками стол (есть уже никому не хотелось) и устроил примерку дамских шляпок из богатой коллекции, скорее всё же принадлежавшей не ему, а Ларисе Голубкиной. Придирчиво оценивал результат, отбирая самую подходящую шляпку, затем включил магнитофон и под «старинные» танцы, такие как танго и фокстрот, танцевал с каждой. Причем для каждой гостьи подобрал мелодию, созвучную надетой шляпке. Вышло очень весело, гостьи были тронуты, признательны и запомнили этот вечер на всю жизнь.

9 декабря были остановлены съёмки новой картины Алексея Германа. Распоряжение исходило от председателя Государственного комитета по кинематографии СССР Филиппа Ермаша. Германа обвинили в «очернительстве», нарушении принципов социалистического реализма и тому подобных грехах. Ему делали замечания и раньше, по он упорно поступал так, как считал нужным. Картину запретили, так же как запретили Герману заниматься режиссурой.

«Я попал в положение довольно глупое, — вспоминал Герман в беседе со своим другом, писателем, журналистом и кинокритиком Михаилом Лемхиным. — Первый, к кому я обратился, когда мне уже нечего было терять, меня уже отовсюду турнули — был Андропов. Мы со Светкой (жена Алексея Германа, сценаристка Светлана Кармалита. — *А. Ш.*) написали письмо и, не имея никаких верховных связей, просто сунули в окошечко ЦК КПСС. Каким образом это письмо прошло — вот фокус! Потому что, очевидно, подбирают те письма. которые нужны тирану в данный момент. Как Тимашук написала письмо Сталину, и оно до него дошло, так Андропову надо было громить предыдущий аппарат, и наше жалкое письмо каких-то жалких людей дошло до Генсека. Мы. правда, писали не только о „Лапшине", мы писали о положении в искусстве. Считается, что я дитя перестройки. Так нет, „Лапшина" выпустил Андропов… Но со свойственным ему коварством: он выпустил картину в количестве семи копий. На первом показе в Доме кино били стёкла, выламывали двери, у меня была разбита голова… И единственная возможность, чтобы картину увидели, это надо было с ней ездить самому и показывать её. Причём обнаруживались самые невероятные любители… Времена были странные… Мне случайно попала в руки бумага — оказалось, что кроме этих семи копий тридцать копий было заказано Комитетом государственной безопасности. Я, понимаешь, очень удивляюсь… — вот тебе интересный материал, — я очень удивляюсь и звоню такому Юрию Ивановичу Попову, полковнику госбезопасности, который курировал

интеллигенцию в Ленинграде. Звоню и говорю под дурака… Он. между прочим, жив — з до — ров, хоть уже и не является куратором ленинградской интеллигенции., но он уж поработал — я думаю он много вашего брата посадил… Ну вот, я звоню ему по телефону и говорю:..Юрий Иванович, вот у меня такой вопрос: я узнал, что тридцать копий для КГБ. а семь копий для всего советского народа". Он говорит: „Ну так что, у нас в КГБ должны работать умные люди. У нас очень много учреждений". Я говорю: „Конечно, понятно, меня вот только соотношение немного смущает — что. умных людей среди двухсот пятидесятимиллионовна семь копий тянет, а умных людей в вашем ведомстве — на тридцать копий. Можете это как-нибудь прокомментировать?" У него сухой голос сделался: «Алексей, вы так не разговаривайте. Вы сами приложите голову, почему так у нас…" Я говорю: „Вы знаете, мне ничего в голову не приходит, кроме того, что вы «Лапшина» взяли для пыток заключённых". Он говорит: „То есть как? " Я говорю:,Ну, вот вы заключенному крутите всю ночь «Лапшина» — картина скучная, и он утром во всём признаётся. А больше я никак не могу понять, зачем вам тридцать копий". Он хлопнул трубку… хотя Галя, его жена, была у нас редактором на студии, поэтому я так ему и звонил. Вот такой был разговор… Больше я с Юрием Ивановичем и не разговаривал, виделся так, издалека… Он был приглашён на день рождения нашего главного редактора и выпил. Выпил, сидел, сидел и говорит: „Если бы вы могли себе представить, сколько я про всех про вас знаю". И стол замолчал, и так, пока он не ушёл, все молчали и тихи, понуро жевали…»[62].

В июле 1983 года Советское общество по культурным связям с соотечественниками за рубежом (иначе называемое обществом «Родина») отправило Андрея в длительную поездку по Соединенным Штатам Америки, где артист выступал перед русскоязычной диаспорой. Американские гастроли длились около трёх недель. Буквально сразу же по возвращении в Москву Миронову было предложено сняться в фильме Евгения Матвеева «Победа» — экранизации одноимённого романа Александра Чаковского, где рассказывалось о последних месяцах Великой Отечественной войны. Картина планировалась и получилась откровенно пропагандистской. Она относилась к категории тех фильмов, которые с треском проваливались в прокате. но за которые давали звания и награды.

В «Победе» Миронову предстояло сыграть американского корреспондента Чарльза Брайта. Отказываться было нельзя — над головой начинали сгущаться тучи. Три последних фильма с участием Андрея («Блондинка за углом», «Мой друг Иван

Лапшин» и «Сказка странствий») были подвергнуты резкой критике свыше. Ещё немного, ещё чуть-чуть — и к Миронову мог бы прилипнуть ярлык неблагонадёжного, не советского человека. А это означало конец приглашениям в кино, переход в театре из «звёзд» в массовку, если не изгнание и конечно же невозможность выезда за границу. даже в такие верные социалистическому курсу страны, как Монголия и Болгария.

Опальный писатель может писать «в стол», надеясь когда-либо опубликовать написанное. Опальный артист перестаёт быть артистом, ведь он остаётся без зрителей. Перед кем играть? Перед соседями по лестничной площадке?

Скорбная это участь… Не исключено даже, что «сверху» Миронову могли намекнуть — пора, дескать, исправлять свои ошибки, выправлять исказившееся впечатление о себе как о советском акте — ре. Всяко в жизни бывает.

Так или иначе, Миронов согласился играть американского журналиста. Должно быть, не последнюю роль сыграло и то соображение, что подобная «идеологически верная и верноподданная» работа неизменно оплачивалась по самым что ни на есть высшим ставкам. Так оно, кстати, и вышло — за роль Чарли Брайта Миронов в общем получил немногим более пяти тысяч рублей, больше, чем за любую другую свою работу в кино.

Премьера «Победы» состоялась в апреле 1985 года. Фильм, как и следовало ожидать, в прокате провалился, но официальная пропаганда изо всех сил постаралась не заметить этого провала. «Победу» усердно хвалили в прессе и на телевидении. Только спустя несколько лет, уже во время перестройки и сопутствовавшей ей гласности, когда кое о чём стало возможно говорить вслух, матвеевский «шедевр» получит ту оценку, которую он заслуживал на самом деле. Картине достанется за примитивизм. за интеллектуальную и художественную беспомощность, за поистине плакатную прямолинейность и много за что ещё.

Для Миронова 1985 год начался с большой радости. Уже 2 января в Центральном Доме актёра состоялась презентация книги под названием «В своём репертуаре…» — воспоминаний Марии Мироновой и Александра Менакера.

Мария Владимировна, которой помогал Андрей, читала отрывки из книги и принимала поздравления. Вечер закончился импровизированным концертом Андрея Миронова, которому аккомпанировал композитор Ян Френкель, севший за рояль. Миронов исполнил шуточные куплеты, танцевал.

10 марта скончался очередной престарелый Генеральный секретарь Константин Черненко, уступив власть молодому и

энергичному Михаилу Горбачёву. Как раз в это время Миронов начал ездить на «БМВ». Ещё одна радость.

Осенью 1985 года режиссёр Алла Сурикова, та самая, что снимала «Будьте моим мужем», предложила Миронову сыграть фанатика кинематографа мистера Фёста (в переводе с английскою — мистера Первого). Приступить к съёмкам картины, сценарий которой, написанный Эдуардом Акоповым, шесть лет пролежал на «Мосфильме» невостребованным, Сурикова была готова только в случае согласия Миронова.

«На самом деле фильм для меня начался даже не со сценария (пусть не обидится на меня Эдик Акопов), — писала Сурикова в своей книге „Любовь со второго взгляда"', — а с исполнителя главной роли — с Андрея Миронова. Меня часто спрашивают, мог ли главную роль сыграть кто-то другой. Я поставлю вопрос иначе: была бы вообще эта картина, если бы Андрей Александрович Миронов не захотел бы в ней сниматься? И это не преувеличение. Не дань памяти прекрасному артисту. Картина началась с Андрея, с того момента, как я поняла, что мистера Ф 'та — человека с бульвара Капуцинов, решившего переустроить мир при помощи „сине- ма", будет играть именно он. И он сказал своё „да".

Я храню в архиве текст его последнего газетного интервью — он дал его в день отъезда Театра сатиры на гастроли в Ригу корреспонденту „Вечерней Москвы": „На кино не остаётся времени, всё забирает театр. Но ставя «Тени», занятый по горло, я не мог отказаться от роли Фёста в фильме Суриковой. И потому, что мы с ней работали над фильмом «Будьте моим мужем», и потому, что предложенный ею материал и на сей раз оказался очень симпатичным, прежде всего по благородной идее, по характеру героя.

Что-то меня сразу подкупило в Фёсте, подружило с ним. И то, что он по-своему Дон Кихот, и го. что, если можно так сказать, он не просто чудак, а очень своеобразный счастливый неудачник или неудачливый счастливец. Странное сочетание? А ведь живое, не придуманное, и для меня — и в экранной моей биографии — новое"»[63].

В феврале 1986 года Миронов начал репетиции своего нового спектакля «Тени» по пьесе Михаила Салтыкова-Щедрина. Он был режиссёром и играл статского советника, директора департамента Петра Сергеевича Клаверова. Это была последняя постановка Миронова и последняя его роль в театре.

На первую репетицию вместе с Мироновым пришёл Валентин Плучек. Миронов держался как обычно, а Валентин Николаевич выглядел напряжённо и даже вызывающе. Их отношения продолжали оставаться натянутыми, напрочь исчезла и уже

успела забыться былая сердечность, улетучилось взаимопонимание. Разумеется, Андрею это было неприятно, даже больно, но он стара лея не показывать виду и находил успокоение в работе. О переходе в другой театр больше не думал или же думал, но не находил приемлемого варианта.

Нет, Андрей не был неблагодарным, он всегда помнил, чем был обязан Плучеку, неизменно с уважением отзывался о нём и, называя Валентина Николаевича «учителем» и «наставником», нисколько не кривил душой. Миронов умел быть благодарным и пригласил Плучека на начало репетиций из признательности и уважения. К тому же Плучек оставался мастером, который, вне всякого сомнения, мог дать своему ученику полезные советы.

Правда, в своей речи, как бы благословляющей начало репетиций, Плучек не сказал ничего интересного — одни лишь банальности. Но тем не менее правила приличия, которыми всегда так дорожил Миронов, были соблюдены. Мэтр почтил своим присутствием, благословил, пожелал успеха и даже совершенно по-отечески поцеловал Андрея, перед тем как уйти. После ухода Плучека выступил Миронов. Сказал, что пьеса «Тени» не имеет близких аналогов, что, несмотря на свою мрачность, она прекрасна, что его. как актера и режиссёра, привлекает мысль о мясорубке определенной системы, которая засасывает людей… Коснулся сценического оформления, затронул некоторые нюансы, охарактеризовал идею пьесы как ирреальность, вплетённую в реальность, и сказал, что «все мы подлецы, и люди благоразумные» — это очень современная эмоция.

Миронов был уже не только зрелым актёром, но и зрелым режиссёром. Это в Театре сатиры понимали все — от осветителя до художественного руководителя. Да и за пределами театра тоже было ясно, что Андрей Миронов успел состояться как режиссёр.

Андрей настолько отдавался режиссуре, что до определённого момента па репетициях пьесы свою роль Клаверова играл «запасной» актёр Александр Диденко. Та одержимость, с которой Миронов работал над своей новой постановкой, была для него, жившего под девизом «Работать, работать и работать!», в порядке вещей. Лишь иногда, кокетничая, он мог упрекнуть себя в лени, но это было неправдой. Миронов работал всегда и везде, он жил своим творчеством и творчество было его жизнью.

Увидев первое действие будущего спектакля, Плучек совершенно неожиданно для всех и в первую очередь для самого Миронова подверг работу актёров и режиссёра суровой критике, можно сказать — перечеркнул все их старания.

Главным упрёком стало мнимое самомнение Миронова как

режиссёра, который вместо камерной постановки имел дерзость замахнуться на нечто супермасштабное, грандиозное.

Кроме того, Плучеку не понравилось сценическое оформление пространства, которому, по задумке Миронова, предписывалось быть максимально открытым. Короче говоря, всё было не так только потому, что… всё было не так. Все понимали, почему Плучек так поступает, но несправедливость упрёков и жёсткость, нет, скорее — жестокость, с какой они были высказаны, поражала.

Миронов изо всех сил старался держаться спокойно, но было видно, каких усилий ему это стоит. Он переживал, переживал страстно и глубоко, но тем не менее нашёл в себе силы продолжить работу над «Тенями». Правда, кое-какие изменения все же внёс.

«Обращение Московского театра сатиры к пьесе М. Салтыкова Щедрина „Тени" — уже событие, — напишет в 1987 году критик Марина Мурзина. — Обнаруженная в архивах писателя лишь в 1914 году, эта „драматическая сатира" ставилась крайне редко. В спектакле, поставленном Андреем Мироновым, главное не погоня за поверхностной и хлёсткой злободневностью, а попытка вскрыть нравственный смысл пьесы.

Главную роль — преуспевающего молодого генерала, директора департамента Петра Сергеевича Клаверова, сгоряча увлёкшегося идеей „просвещённой и добродетельной бюрократии", — исполнил Миронов. Монологом Клаверова начинается и заканчивается спектакль. Одни и те же слова о „тяжком времени", когда старое ещё не отжило, а новое не пришло на смену, когда так трудно определиться человеку, звучат у актёра по-разному. В начале — как раздумье, не без искренности, как попытка высказать сокровенное. В финале — как пустая болтовня, заканчивающаяся опереточным триумфом оратора: его уносят на руках восторженные слушатели… Актёр не то чтобы „приподнимает", но очеловечивает образ, а жанр не всегда выдерживает это, и в итоге трактовка роли не всегда соотносится с заявленной стилистикой спектакля, в лучших своих сценах доносящего глубину и своеобразие щедринской „сумасшедше-юмористической фантазии "»[64].

А вот отрывок из интервью Миронова, данного журналистке Наталье Ласиной, сотруднику журнала «Театр»:

«А. М. Когда я только увлёкся замыслом постановки „Теней", то был немало удивлён, узнав, что маститые щедринисты, бывшие свидетелями успеха постановок „Теней" почти сорок лет назад, не разделили моего энтузиазма. У них, как я понял… вообще отношение к пьесе достаточно негативное. И при этом они

ссылаются на самого автора, который глубоко запрятал эту пьесу и никому её при своей жизни не показывал.

Н. Л. Считая её неудачей. Ситуация, в чём-то аналогичная чеховскому „Платонову"… Но. видимо, приступая к постановке, вам понадобилась гигантская предварительная работа над текстом пьесы. Я недавно перечитала её и схватилась за голову — по четыре плотные страницы монологов, не говоря уже о немыслимо объёмных посланиях Шалимова! Значит, пришлось вам прежде всего заняться какой-то почти исследовательской работой, а не просто даже редакцией?

А. М. В редактировании мне очень помогла за- влит нашего театра Марта Яковлевна Линецкая… Но в< о равно я изначально увидел в этой пьесе… то, что меня-то как раз привлекло и что, вероятно, осложняет е- восприятие. Идёт это, наверное, от жанра, который Салтыков-Щедрин сам определил как драматическую сатиру. Я не знаю; — насколько правильно я его понял. Не сатирическая драма, а драматическая сатира. От перемены мест слагаемых вроде бы сумма не меняется, но смысл в данном случае резко меняется. Это и драма, и, может быть, мелодрама. Это пьеса, которая ушла, предположим. от Гоголя, но в ней есть и Гоголь, и Достоевский, и Островский. То есть так получилось. что в ней вроде бы всегомного и всё есть. Что, быть может, и сбивает с толку, когда идет речь о её постановке.

Н. Л. То есть, с одной стороны, все-таки определённый сюжет, драматическая или мелодраматическая история, а с другой — сатирический момент той самой публицистичности, которая заложена внутри.

А. М. Сатира заложена именно в публицистичности и во всех этих пространных монологах — это я почувствовал сразу, это же подтвердили Акимов и Дикий, ставившие „Тени". И это не может быть впрямую сатирическим, шаржированным, гротесково-буффонным и ярко выраженным комическим зрелищем. А с другой стороны, это не может быть и чистой мелодрамой, историей обольщения, падения женщины. То есть не может быть и чисто бытовым действием.

Н. Л. Сложный поиск „вколотой середины"… А у вас в спектакле всё это чётко, видно даже в изобразительном решении. Например, в уходе от привычного павильона…

А. М. Вы называете именно то. что было не сразу и не всеми воспринято. И сейчас внутри театра бытует точка зрения, что художник Олег Шейнцис задавил спектакль и режиссёра. Я с этим категорически не согласен, потому что, уведи мы все это в павильон и в быт, этот быт ещё сильнее вылез бы… Чёрт его знает! Тут дело, видимо, в пропорции публицистичности и

драматизма. Может, как раз публицистичности и не хватает.

Н. Л. Но с другой стороны, мне кажется, что на сегодняшний день слишком выраженная публицистичность иногда чревата назидательностью. Ну, не победили мы то количество информации, то количество всего, что мы видим, слышим и наблюдаем вокруг… Если пять — десять лет назад любое откровение воспринималось как некий подарок и люди жаждали получить его, то сейчас всё это по- иному, сегодня это…

А. М. Мы имеем каждый день в журналах, газетах, по телевидению, вернее же — в повседневной жизни… И я с грустью сознаю: даже прочтя „Тени" чуть больше года назад, не могу не признать, что этот год с небольшим поменял многое в восприятии пьесы. И когда поначалу мы с Линецкой пытались что-то с ней сделать, как-то её редактировать и обжать, какие-то вещи казались нам совершенным открытием в плане удивительно точных современных попаданий, современных ощущений, — всё воспринималось очень живо и колюче. Сейчас несколько иное. Время многое прояснило и обогнало…

Н. Л. Но тогда вы уже прочли пьесу. А что побудило её прочитать? Вы её раньше знали?

А. М. Я никогда её не знал. Поводом был просто какой — то случайный разговор о спектаклях Дикого и Акимова, в основном — Акимова. Потом ведь очень интересно: я не помню, чьё это замечание, но очень точное. Кто-то сказал, что есть некая закономерность в том, что именно эти два человека, которые поначалу были обласканы, а затем в известное время достаточно пострадали (Дикий сидел, а Акимов был изгнан из Театра комедии и ставил в Театре Ленсовета), — вот эти два человека стали почти одновременно ставить „Тени". Я не знаю, в какой мере воспринимались тогда острота и жгучесть этой пьесы. Для меня это всё-таки история… Это мы сегодня сразу пришли к какой-то единой точке зрения и к каким-то аналогиям в борьбе с бюрократией, с разгулом чиновников. А тогда?

Н. Л. А в чём показались вам именно тогда, на январь прошлого года, острые точки соприкосновения „Теней" с сегодняшним днём?

А. М. Во многом! Как раз по линии бюрократии. И не только её. Энергия крупного чиновника Клаверова в период любой перестройки увеличивается, как мне кажется. Мимикрия и приспособленчество этого человека, уничтожение всего, что мешает достижению его цели, — и в себе и в окружающих. Ведь, заметьте, любой циник „перестраивается" в течение получаса.

Н. Л. Значит, он остаётся в нашей среде?

А. М. А как же?! В том-то всё и дело! Он же, перестраиваясь,

первым тормозит движение вперёд. Потому что все равно сверхзадача такого человека — карьера! Удовлетворение собственных интересов и собственного благополучия. И во имя этих интересов он кладёт жизнь. Если сегодня надо говорить это, а завтра другое, — он будет это делать, не задумываясь. К этому как раз цинизм подобных людей предрасполагает…

Н. Л. Когда говорится о перестройке психики, сознания человеческого и взаимоотношений человека с окружающим миром, — это процесс сложный и длительный. А у Клаверова — мгновенный!

А. М. И клаверовская „перестройка" чревата, как это ни странно, тем, что, встав во главе своего учреждения, получив власть, он станет первым лицемерно декларировать всё новое потому, что это для него — единственная возможность спастись. Клаверов это понял лучше других… Где будет сила, там и он. Помните его слова: «…Старое не вымерло, новое не народилось»? Вот это всё равно — хошь или не хошь… Умрёт ли старое, народится ли новое?.. И мы застаём Клаверова в такой момент, когда он носом своим по ветру водит и ищет того маяка, того лоцмана, который его поведёт»[65].

Миронов был жёстким и требовательным режиссёром. Некоторые актёры его попросту боялись. Он не спускал небрежности как во внешнем виде, который он считал проявлением уважения к публике, так и в игре. Любое нарушение гармонии становилось для него трагедией поистине вселенского масштаба.

«Плучек как-то мне сказал: „Ты слишком профессионален", — вспоминал Андрей. — Хорошо бы чего-то не уметь, а я вроде всё умею. Конечно, это не совсем так. Но просто мне нравится всё уметь, и вместе с тем это очень мешает. И тогда я уже начинаю раздражать»[66].

Мастер… Миронов был Мастером, настоящим Мастером своего дела, из тех, кого не забывают, кого помнят всегда. Он не раз говорил, что для него более важен процесс актёрской и режиссёрской работы, нежели её результат, настолько он любил своё дело и был предан ему.

«Знакомо ли Вам чувство зависти к своим коллегам?» — спросят однажды Миронова. Он уточнит: идёт ли речь о белой зависти, стимулирующей к новой работе, и ответит утвердительно. Признаётся, что почти всегда завидует Иннокентию Смоктуновскому, а именно его умению сконцентрироваться на главном, Олегу Ефремову, который владеет секретом воздействия на психику зрителя, и, особенно на репетициях, Анатолию Папанову, который обладает уникальным

даром находить такие чёрточки и детали, которые неизменно делают его образы поразительно достоверными. Ещё Андрей скажет, что, по его мнению, каждый актёр должен испытывать чувство белой зависти, иначе он может впасть в гибельное самовосхищение.

Глава 17. УХОД

«Жизнь — великое благо, — скажет в 1985 году Миронов. — И она у человека, как выясняется, очень недлинная. В ней хватает и несчастий, и горя, и драматизма, сложностей, неурядиц. И поэтому надо особенно ценить мгновения счастья и радости — они делают людей добрыми. Когда человек улыбается, смеётся, восхищается или сострадает, он становится чище и лучше…»[67].

Последний в своей жизни Новый год Андрей Миронов встретил у себя дома, на Селезнёвской, в уютном кругу родных и друзей. Как и все праздники с его участием, встреча Нового года получилась весёлой, изобилующей шутками и розыгрышами. Несмотря на свой возраст, приближавшийся к пятидесяти годам, Миронов сохранил детскую способность радоваться жизни и щедро делился этой радостью с окружающими.

В начале июля Театр сатиры отбыл на гастроли в Литву. Труппа ехала поездом, а Андрей Миронов и Александр Ширвиндт отправились в Вильнюс на своих личных автомобилях — «БМВ» и «Волге» ГАЗ-24.

«В июне 1987 года Андрей загадочно прижал меня в какой-то угол театра и сказал, что на гастроли Вильнюс — Рига мы едем на машинах, — вспоминал Ширвиндт. — Не успел я вяло спросить „зачем?", как он меня уже уговорил. Так бывало всегда, потому что чем меньше было у него аргументов, тем талантливее, темпераментнее, обаятельнее и быстрее он добивался своего.

Мой персональный автомобиль ГАЗ-24 приводится в движение горючим под названием А-76, а мышиный „БМВ" Андрея — топливом с кодовым названием А-95. Эти девятнадцать единиц разницы неизвестно чего всегда казались мне рекламным выражением самомнения нашей нефтеперерабатывающей промышленности, но опыт показал, что всякий цинизм наказуем. Так как на наших авто- колонках бензин продаётся строго по ассортименту, то, естественно, там, где заливают А-76, и не пахнет А-95, а там, где пахнет А-95 (а пахнет он действительно поблагороднее), и близко не подъедешь на моём средстве передвижения. А так как бензин обычно кончается не там, где его можно залить, а там, где он кончается, то мышиный „БМВ", брезгливо морщась, вынужден был поглощать дурно пахнущую этиловую жидкость, а моя самоходка, при простом содействии любимого народом лица Андрея, получила несколько литров А-95, этого „Кристиана Диора" двигателей внутреннего сгорания, от зардевшихся и обезумевших от счастья бензозаправщиц. Но вся мистика состоит в том, что оба наших аппарата реагировали на

такую замену питания одинаково: они оба начинали греться, затем „троить", а потом просто не ехать. Ну с „БМВ" всё понятно — ему просто физически не хватало этих единиц чего-то, но моя-то… Казалось бы, вдохни полной грудью пары неслыханной консистенции и лети… Нет. Фырчит, греется, останавливается — вот уж поистине „у советских собственная гордость". Но если в ситуации с горючим мы были на равных, то по остальным компонентам автопробега я сильно отставал в буквальном и переносном смысле: частое забрызгивание свечей, прогорание и последующее отпадение трубы глушителя, подтекание охлаждающей жидкости неизвестно откуда — везде все сухо, а под машиной лужица тосола, частый „уход" искры — на разрыве контактов есть, а на свечи не поступает или даже наоборот, что вообще немыслимо, но факт.

Поэтому ехали мы быстро, но долго.

Андрюша не умел ждать и не мог стоять на месте.

Динамика — его суть. Он улетал вперёд, возвращался, обречённо и грустно взирал на мог глубокомысленное ковыряние под капотом и улетал опять. Я думаю, что на круг он трижды покрыл расстояние нашего пробега.

Я часто слышу вздохи: „Горел, сгорал, сгорел". Но если попробовать найти слово, одно слово, чтобы определить эту удивительную натуру, то я, подумавши, осмелюсь произнести: „страсть"! Он всегда страстно желал… А какая же страсть без огня. При его титанической работоспособности казалось, что он никогда не уставал. Очевидно, усталость — это превозмогание ненависти организма к жизни и работе, он обожал жизнь и не мог без работы. И не вообще, а конкретно. Я думаю, что только внутренняя целеустремлённость превращает сильный дух в творческую личность. Андрей не стеснялся быть серьёзным»[68].

В то же время в Вильнюсе находились Екатерина Градова с дочерью Машей. Андрей проводил с ними большую часть свободного времени. В конце июля Театр сатиры переехал из Вильнюса в Ригу, где Миронова уже ждали Мария Владимировна, Лариса Голубкина и Маша. Вместе с женой и дочерью Андрей поселился в гостинице «Юрмала». Мария Владимировна жила отдельно — в санатории «Яункемери». По окончании гастролей Миронов с Ларисой и Машей собирались на отдых в Голландию…

Для Театра сатиры август 1987 поистине стал чёрным. Седьмого числа в Москве умер Анатолий Папанов, которого со дня на день ждали в Риге. Смерть была неожиданной и мгновенной — острая сердечная недостаточность… Плучек не отпустил никого из гастролёров на похороны коллеги — спектакли для него были прежде всего. «Дыры», образовавшиеся в

гастрольном графике из-за смерти Папанова, было решено заполнить сольными концертами Миронова.

13 августа Миронов переехал к матери в «Яункемери», так как Голубкина и Маша уезжали в Москву. На следующий день, 14 августа, Миронов днём сгонял вес — играл в теннис, обмотавшись полиэтиленовой пленкой, а вечером должен был играть Фигаро на сцене местного оперного театра.

Он доиграл до последнего явления пятой картины третьего акта… Успел сказать: «Да! Мне известно, что некий вельможа одно время был к ней неравнодушен, но то ли потому, что он её разлюбил, то ли потому, что я ей нравлюсь больше, сегодня она оказывает предпочтение мне…» и начал пятиться назад, оперся рукой о беседку и медленно осел на пол… Ширвиндт, игравший графа Альмавиву, спасая положение, обнял Фигаро и буквально унес его за кулисы.

«Шура, голова болит», — успел сказать ему Андрей Миронов.

«Я не знаю, почему пошла на этот спектакль, — вспоминала дочь Маша. — Все жили в Риге, а мы с мамой (Екатериной Градовой. — *А. Ш.*) — в Юрмале. В тот день мама купила нам билеты на концерт Хазанова. Но в последний момент я сказала: лучше я посмотрю спектакль. Я очень любила „Женитьбу Фигаро", видела её уже несколько раз. Но в тот день меня как будто что-то толкало в театр…

Конечно, никто не предполагал, что с отцом так плохо… Ещё несколько дней назад мы с ним гуляли по Вильнюсу, ходили вместе в театр Некрошюса, смотрели „Дядю Ваню". Папа был в восторге, поздравлял актёров, шутил…

В антракте того рокового спектакля я зашла к нему за кулисы. Спросила: „Что у тебя такое с лицом?" Он говорит: „Немножко на солнце перегрелся — переиграл в теннис". И всё. Я пошла дальше смотреть спектакль…

Он умер на глазах всего зала. Потом кто-то из актёров сказал: прекрасная смерть…»[69].

Произошёл разрыв аневризмы — врождённого расширения одного из сосудов головного мозга — с последующим кровоизлиянием в мозг. Миронова немедленно госпитализировали, но в клинике оперировать его не рискнули — уж слишком велик был риск.

Два дня — с 14 по 16 августа Миронов провел в реанимации, балансируя между жизнью и смертью. 16 августа в 5.35 утра победила смерть…

Перед отправкой в Москву Миронова привезли из морга к оперному театру, чтобы коллеги смогли с ним проститься. Плучек

и на этот раз не прервал гастроли.

«Мы проводили его, мёртвого, в шесть часов утра от Рижского оперного театра, где давали свои спектакли, — вспоминала Ольга Аросева. — Его везли в Москву на „рафике", заполненном льдом. Андрей, с головой закатанный в простыню, словно белая мумия, лежал на этом „леднике" — лицо не открыли для прощания.

Близкий друг Андрея Гриша Горин ехал впереди „рафика" на своём „жигулёнке". Как только он не разбился на этой долгой дороге от Риги до Москвы впереди мчавшегося страшного катафалка, в котором совершал свой последний путь Андрей Миронов…»[70].

Родные хотели похоронить Андрея на Новодевичьем кладбище, самом престижном (если подобный термин здесь вообще приемлем) после Кремлёвской стены пантеоне Москвы, но Моссовет (тогдашняя мэрия) разрешил хоронить только на Ваганьковском. Места на Новодевичьем кладбище Андрей, как считали чиновники, не заслужил. Да и на Ваганьковском не пошли навстречу — отвели народному артисту не очень удобный, «дальний» по тем временам участок под номером сорок.

Похоронили Андрея 20 августа. Как и на похоронах Папанова, не было почти никого из Театра сатиры — Плучек не отпустил. Многих такое поведение художественного руководителя Театра сатиры очень удивило. Актёра Зиновия Высоковского (пан Зюзя из «Кабачка 13 стульев») подобное поведение Плучека натолкнуло па мысль о переходе в другой театр.

Мария Владимировна на людях держалась хорошо. даже не плакала. Хотела, но не было слёз.

Вот что вспоминал о похоронах Андрея и о нём самом Григорий Горин: «На площади Маяковского перед его театром с ночи стояла толпа. Записывались в очередь, чтоб иметь возможность завтра пройти перед сценой и в последний раз взглянуть на Артиста.

К утру Садовое кольцо было заполнено людьми от самой Смоленской площади. Тысячи и тысячи людей…

Мы знали, что он любим, но смерть срежиссировала эту народную любовь в единый безотчетный порыв, сделала её зримой…

Его любили старые и молодые. Старики — за удивительную лёгкость, грациозность, жизнерадостность, напоминавшую им идеал артиста прошлых лет, молодёжь — за какую-то особую культуру исполнения, которую он сумел соединять с ритмом сегодняшней жизни.

Смерть, как бы мы ни отмахивались от мысли о ней, всё

равноважнаячасть нашей жизни, она расставляет всё по местам, придаёт осмысленность происходящему, как бы трагично оно ни было.

Уйдя от нас молодым, он остался теперь молодым навсегда. Сколько раз я пытался завести с ним нудный разговор о необходимости подумать о „возрастных" ролях… „Андрюша! Тебе через три года будет пятьдесят… Пора менять амплуа! Вспомни: Черкасов молодым сыграл старика, примерился к будущим ролям…"

Он отшучивался! Житейское благоразумие никогда не входило в число его достоинств. Доверялся судьбе. Оказался прав…»[71].

31 августа в прокат вышел вестерн Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов», в котором Андрей Миронов сыграл главную роль — мистера Фёста, мистера Первого… Символично — он и сам был Первым.

После смерти Андрея драматург Александр Штейн написал: «С глянцевой обложки журнала — его улыбка, так близко знакомая и его друзьям, и тысячам тысяч его почитателей, его, как всегда, непринуждённая поза, исполненная неуловимого и в то же время явственного артистизма, изящества, — и то, как он легко опёрся одной рукою, а другую бросил вперёд, и она легко повисла, мужская и по-мужски красивая… Двенадцатый номер журнала „Театр". Последний, декабрьский номер 1987 года… Какое трагическое совпадение! Журнал печатается в типографии в городе Чехове, готовится материал номера заранее, так было и сейчас, в этот раз, когда Андрей был жив-здоров, — могла ли кому-нибудь прийти в голову дикая мысль, что смерть нагонит и настигнет его. Именно его, смеющегося, весёлого, в расцвете лет, его. самое живое из всех человеческих воплощений… И волею неумолимой и непредсказуемой судьбы обложка журнала стала как бы окаймлённой невидимой траурной рамкой, и на обложку эту стало больно, тяжко, невозможно смотреть… А вдогонку. в Чехов, в типографию полетели статьи о его гибели.

Да, это была не просто смерть — гибель. При исполнении Художнического долга»[72].

Верно сказано — при исполнении Художнического долга. Так оно и было…

Глава 18. ВСПОМИНАЯ АНДРЕЯ МИРОНОВА, ИЛИ «НАШЕ СОЛНЦЕ»

Актёр Вениамин Смехов: «Он был сразу хороший артист. Сразу, с 1958года, когда поступал к нам, в Щукинское училище. Авторитет его родителей был столь высок, что трудно понять, где кончалось удовольствие видеть их сына, а где начиналось лицезрение его собственного обаяния».

*Актёр Зиновий Гердт: «*Он знал, чего нельзя делать на эстраде. И ещё — он был начисто лишён чувства упоения собой. Этот человек относился к себе как „один относится к еще одному". И потому, скажем, вот это многообразие — умение петь, танцевать, свойства „человека — оркестра " — это всё-таки было приложением к основному его занятию: он был сильный драматический актёр».

Актриса Наталья Защипина: «Мы с Андреем учились в одной школе, но тогда я была уже очень известной девочкой, поскольку снималась в кино, и Андрей не решался ко мне подойти. Только в театре мы познакомились ближе. Он был трудоголик и никому не позволял ни лениться, ни отвлекаться. Брал шефство над своим партнёром, обсуждал роль, делал замечания, учил. И очень раздражался, если за сценой во время спектакля шумят — он требовал идеальной дисциплины от всех работников театра. В общем, он был настоящий артист, и работалось с ним замечательно».

Дирижёр Юрий Темирканов: «Андрей обладал талантом дружбы, во многом утерянным сегодня, дружбы без выгоды. Просто хотелось видеться, общаться, быть вместе.Дружил он необыкновенно. У него был свой круг, который составляли разные люди, порой неожиданные. Каждый из друзей постоянно чувствовал его любовь, заботу, внимание. Он был счастлив, когда мы собирались вместе, но не любил, чтобы в дом приходили люди, чуждые ему по духу. Мне очень повезло, что жизнь свела меня с этим прекрасным человеком. Я горжусь дружбой с ним. В ней было что-то пушкинское, светлое. Вообще Андрей был в чём-то человеком прошлого века, я могу назвать его человеком декабристского склада, другом верным, надёжным, преданным. Он был самым весёлым, самым остроумным среди нас. Но в разгар смеха и шуток я вдруг замечал взгляд Андрея, далёкий от шумного веселья. Он словно парил над нами, сохраняя тайну своего бытия, недоступную никому, даже близким друзьям. Наверное, такое одиночество присуще всем поистине

талантливым людям».

Актриса Татьяна Догилева: «У Андрея были все качества, какие нужны для нашей профессии: нервная возбудимость, музыкальность, пластичность, комедийностъ, умение шутить и видеть себя как бы со стороны. На его спектаклях люди становились светлее, исчезала агрессия, а для актёра это высшее качество».

Актриса Вера Васильева: «Судьба и родители щедро наградили Андрея Миронова талантом, трудолюбием и величайшим обаянием. Для детей он был идеалом ловкости, смелости, остроумия, находчивости и веселья. Для женщин — идеалом любви. Людям зрелым он давал пищу для размышлений, обогащал своим интеллектом наше представление о жизни, об искусстве. Для людей старшего поколения он был дорог своим нежным ностальгическим умением унестись в начало нашего века, напевая тс песенки, которые в детстве напевал ему отец. Он был прекрасно воспитан своими родителями и был истинным интеллигентом».

Актер Олег Басилашвили: «Жизнь ниша подчас кажется серой и скуч,ной. Бывает от этого печаль сердца. И не скроешься никуда от этой печали. Ни перемена мест не спасёт, ни работа. Ті вдруг сталкивает тебя судьба с неожиданно ярким, удивительным явлением — и всё вокруг окрашивается в радостные тона, жизнь становится светлой и ясной. Словно праздничный фейерверк разгоняет сумерки, и будни приобретают свежие, сказочные очертания. Таким фейерверком был Андрей Миронов. Каждая его роль, будь то на сцене или на экране, придавала жизни радостный смысл, вселяла веру в свои силы, внушала уверенность в будущем. Начинало казаться, что и сам ты ловок и гибок, что талант твой бьёт через край, что жизнь полна романтики, что красив ты и остроумен, что девушки неотрывно глядят тебе вслед».

Поэтесса Белла Ахмадулина: «Счастье заведомо сопутствовало его урождению и воспитанию. От природы и родителей — сразу данный, совершенный дар безукоризненной осанки, повадки, грациозного поведения тела в пространстве, музыкальности и иронии. Прирождённый ум рано встретился с прекрасными книгами, у него была драгоценная возможность читать, читать. Всегда любуясь им, я любила совпадение наших читательских пристрастий… Андрею Миронову удалось совершенство образа и судьбы. Известно, что он дочитал монолог Фигаро, доиграл свою роль до конца — уже без сознания, на пути в смерть. Это опровергает разумные и скудные сведения о смерти и бессознании. Остаётся — склонить голову».

Критик Ирина Василинина: «Молодой, преуспевающий, энергичный, в зените славы и успеха, влюблённый в жизнь, не чурающийся никаких её соблазнов, живущий, по первому впечатлению. как в той песне, которую он так замечательно пел, — умеючи и играючи. Вообще, сам ритм жизни Миронова был такой, что просто дух захватывало… Театр, кино, режиссура, поездки… Надо жить играючи, надо жить умеючи… Он вроде бы так и жил. И всех это ослепляло. Завораживало. Обманывало. Не видно было никакою напряжения, которое на самом деле сопутствовало ему всю жизнь… Нормальная повседневность заполнена ежевечерними спектаклями, рядовыми репетициями и многочисленными концертами. Это — повседневная работа. Но есть ещё друзья, дом. долг перед родными и близкими, масса бытовых забот и хлопот, да и просто развлечения… Он со все уходил с головой, ничего не делая вполсилы».

Искусствовед, бывший министр культуры РФ Михаил Швыдкой: «В нём была улыбка Господа, удивительная видимая лёгкость таланта. Он как бы чуть-чуть парил над землёй. И никогда не останавливался в развитии — ему всегда хотелось чего-то большего. Считается, что великие артисты — одиночки. Однако Миронов не был одинок. Для него огромную роль играли театральное и внетеатральное общение, дружеский круг. Андрей Миронов при внешней лёгкости был очень строгим в работе и рассудительным человеком. Он хорошо понимал роль, чётко вы — страивал логику своих героев, что помогало ему потом и в режиссуре. Папины и мамины талан — ты слились в нём воедино».

Писатель и драматург Григорий Горин: «Наблюдать за репетициями Миронова со стороны — огромное напряжение. Во-первых, чисто физически трудно было уследить за его местоположением: он был то в зале, то в секунду оказывался на сцене, то кричал откуда-то сверху, из осветительной ложи. Сама же премьера очередной его режиссёрской работы становилась просто жизнеопасным мероприятием, ибо, когда он стоял в тёмном зале, спрятавшись в дальнем проходе за портьерой, то бессознательно как бы играл все роли за всех исполнителей в тайной надежде, что телепатически передаст им хотя бы часть своей энергии. И когда кончался этот кошмар, когда стихал гром аплодисментов, а он, бледный и измождённый, сидел в своей гримуборной, я, уже не как драматург, а просто как бывший врач, осторожно спрашивал: „Как ты себя чувствуешь? Устал? " В ответ — всегда недоумённый взгляд и привычная фраза: „С чего мне уставать? Я же не работал, я только смотрел "».

Драматург и сценарист Михаил Рощин: «„Самое главное —

обаяние", ~ говорят американцы. Этого самого главного у него было — море. Его обожали девушки. Чистые, милые, юные девушки, провинциальные школьницы, Татьяны Ларины, присылавшие ему безумные письма. Он являл для них собою Героя Любви, отважного и нежного, не мужлана, но мужчину, юного, тонкого и всепонимающего, идеально гармоничного, доброго, лёгкого и верного, а не легковерного. Ироничного, но не циника. Умного, но не чересчур, не сухаря. Всегда весёлого, всегда неотразимого. Доброго… Вот-вот — доброго. Юные девушки — ещё дети, а дети больше всего любят добрых».

Актёр и режиссёр Михаил Козаков: «Андрей Миронов. Андрюша привносил в нашу задёрганную и тревожную жизнь свою неповторимую светлую краску; он давал особый тон, ноту, рождал мелодию и одаривал этим своих друзей, знакомых, зрителей, сидящих в театральном зале, десятки тысяч любителей кино и миллионы людей перед экранами телевизоров. Он стал для многих желанным и дорогим гостем, непременным участником самых любимых праздников в году».

Режиссёр Алла Сурикова: «Андрей Миронов славился потрясающей собранностью, точностью и обязательностью, чт. о в киношной среде чрезвычайная редкость. Один раз он летел на съёмки в Крым из Томска через Москву, больной, с температурой, едва живой. В Москве его, как водится, не встретили, билет на Симферополь наши администраторы ему не купили, и с чистой совестью Андрей мог бы отлежаться дома, полечиться в Москве… Когда же он прибыл на съмочную площадку вовремя, но таким, каким его никто никогда не видел, я не сумела найти слов и, разряжая ситуацию, просто встала перед ним на колени».

Актёр Юрий Никулин: «Когда меня с ним только познакомили, я не мог относиться к нему иначе, чем как к сыну Мироновой и Менакера — актёров моей юности. Для меня они были эстрадные боги. И вот артистом стал их сын. Невольно смотрел на него по — особому. Сам же Андрей страшно не любил, когда о нём говорили как о сыне Мироновой и Менакера. Он бесился при этом и умолял: „Я прошу, не надо. Я просто Миронов, и всё, и никаких лишних разговоров быть не может "».

Актёр и режиссёр Александр Ширвиндт: *«Он* был премьером театра. Сейчас это слово ушло, ничего в голову, кроме слова министр, не приходит, а раньше в любом театре был премьер, первый артист. Андрей был премьером Театра сатиры».

Режиссёр Эльдар Рязанов: «Я никогда не видел Андрея злым. Видел его грустным, весёлым, огорчённым, озорным, озабоченным, лукавым, обиженным, сердитым, но не могу припомнить случая, чтобы он злился, чтобы говорил о ком- то с

ненавистью, чтобы кого-то проклинал, чтобы на лице его было ожесточение. Когда его бесцеремонно обижали — а такое случалось, — глаза его становились беззащитными и растерянными. Злоба, агрессия, желчность были чужды его натуре.

Если откинуть его театральные и кинематографические роли, а взять только телевизионные выступления, где он представал без грима, то зритель мог составить об Андрее как человеке превратное суждение. На телевизионном экране элегантно двигался, легко танцевал, непринуждённо пел актёр, сознающий свою неотразимость, порой смахивающий на фата, фрачного героя, обаятельного бонвивана. И некоторые зрители отождествляли этот образ с сущностью самого Миронова. А в жизни Андрей был, пожалуй, полной противоположностью своему эстрадному персонажу. Он был застенчив, неуверен в себе, недоволен собой, невероятно деликатен, раним и очень добр. Хотя всё это не мешало ему в разговоре, в общении быть весёлым, остроумным, не лезть за словом в карман. Когда он бывал в ударе, то всегда оказывался душой компании, её эпицентром, вулканом, извергающим шутки, экспромты, остроты. Его юмор был заразителен, а рассказы, помноженные на блистательное актёрское исполнение, вызывали взрывы хохота. Но все эти качества его я обнаружил не сразу. После первых его ролей в кино и театре у меня как у режиссёра — зрителя сложилось впечатление, что Миронов — актёр с отрицательным обаянием. То. что он неимоверно талантлив, мне стало ясно сразу, но я, как. говорится, в упор не видел его в образе положительного героя».

Актёр Лев Дуров: «Андрей по-настоящему вкалывал. Иногда мы одну и ту же сцену повторяли много раз. Он работал въедливо, кропотливо, выверяя каждую мизансцену, каждую реплику. Часто репетицию мы заканчивали мокрые и выпотрошенные. „Ну всё, до завтра!" — „Анатолий Васильевич *(А. В. Эфрос.* — А. ПІ.), давайте поговорим, я кое-что хочу уточнить". И так каждый день. Андрей работал умно и, фиксируя все нюансы, рождавшиеся на репетиции, многое записывал, а перед следующей репетицией заглядывал в тетрадку, перечитывал, как бы проверял партитуру роли. Работать с ним было просто радостно».

Режиссёр Георгий Товстоногов: «Андрей Миронов — артист удивительной выразительности в понимании Станиславского, характерный артист при данных героя. Я сейчас вспоминаю совсем молодого, двадцатишестилетнего Миронова, когда он сыграл труднейшую роль классического репертуара — Жадова в пьесе Островского „Доходное место" в постановке Марка

Захарова. И в этой работе, и во всех остальных ролях ощущалось высокое владение сверхзадачей, чем граждански заряжен Миронов, в сочетании с обаянием и высоким мастерством. Он был (к сожалению, приходится применять этот беспощадный глагол „был") большим Артистом. И вот за год до смерти я увидел интересную режиссёрскую и актёрскую работу Андрея Миронова — спектакль по пьесе Григория Горина „Прощай, конферансье ". Он точно уловил замысел пьесы и увлёк за собой артистов».

Актёр и режиссёр Олег Табаков: «Актёрское начало доминировало в Андрее. Именно в нём он выражал себя наиболее естественно и полно. Актёрское — значит по своей природе коллективное Андрей был человеком цеховым & и ему была свойственна цеховая солидарность. Фракций, групп, группок он избегал, как только мог. не участвовал ни в каких интригах, не знал зависти. Обращаясь к группе беседующих актёров, иногда спрашивают: „Против кого дружите?" Так вот, Андрей всегда дружил „за". Он бывал ироничен, порой даже язвителен, но всегда верен в дружбе и чужд всяческой возни вокруг нашего дела, нашей профессии, nomomy, что всерьёз любил само дело».

Поэт и драматург Михаил Пляцковский: «Никогда не сумею забыть толпы людей, пришедших к театру, чтобы проводить в последний путь своего любимого актёра. Многие плакали. Так прощаются с родным, близким человеком У него и была всенародная популярность,' он при жизни был удостоен всенародной любви. А это может заслужить только очень талантливый человек, настоящая, состоявшаяся личность. Я знаю: будут идти на экранах киноленты с его участием, будет звучать по радио и на грампластинках его голос, который не спутаешь ни с каким другим. Не хочется говорить об Андрее, употребляя глаголы прошедшего времени. Он есть. Он с нами. Прекрасный, выдающийся актёр, наш современник, наш товарищ, человек-праздник».

Режиссер Театра сатиры Валентин Плучек сказал об Андрее кратко и очень ёмко: *«Наше солнце».*

Послесловие, ИЛИ ЗАМРИТЕ, АНГЕЛЫ!

Дом номер 22 / 2 на углу улицы Петровки и Рахмановского переулка, в котором сейчас находится Московская городская дума, был построен в конце двадцатых годов XX столетия для кооператива «Жиркость» — производителя революционной косметики и не менее революционной парфюмерии. Помните у Михаила Булгакова в «Собачьем сердце» профессор Преображенский спрашивает пришедшего на приём пациента: *« — А почему вы позеленели? — Лицо пришельца затуманилось. — Проклятая „Жиркость"! Вы не можете себе представить, профессор, что эти бездельники подсунули мне вместо краски…»?*

В этом доме родился Андрей Миронов. Здесь он жил до девятнадцати лет. А теперь он смотрит на нас со стены дома. Нет, не на нас, а выше и дальше. Губы плотно сжаты. В углах рта — горечь. Во взоре — безмолвный вопрос. Мне кажется, что Актёр спрашивает у Вечности: «Почему?»

Почему он ушел так рано?

Неужели прав один из героев Василия Шукшина, сказавший: «Вот, жалеют: Есенин мало прожил. Ровно — с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает»?

«Я не верю, этого не может быть, так не бывает…» — сказала Мария Владимировна, узнав о смерти сына.

> Замрите, ангелы, смотрите, я играю,
> Моих грехов разбор оставьте до поры,
> Вы оцените красоту игры[73].

Полностью оценить игру Андрея Миронова, наверное, невозможно. А если и возможно, то далеко не с одного раза, настолько она многогранна и глубока. Смотришь фильм, который, казалось бы, знаешь наизусть, и каждый раз открываешь для себя нечто новое, ранее незамеченное. Штрих, жест, интонация, взгляд, улыбка… такое впечатление, что смотришь из зала очередной спектакль с участием великого актёра, а не фильм на экране телевизора.

Покуда со мной вы, клянусь, моя песня не спета, — говорит Андрей своим поклонникам. И продолжает:

Не плачьте, сердце раня,
Смахните слёзы с глаз,
Я говорю вам «до свиданья»,
Я говорю вам «до свиданья»,
Расставанье не для нас[74].

Он мечтал сыграть Гамлета. Смотрел, как играли принца Датского Иннокентий Смоктуновский, Владимир Высоцкий, Анатолий Солоницын, Олег Янковский. Перечитывал Шекспира, в том числе и в оригинале, интересовался историей Дании… Верил, что справится с ролью, но случая так и не представилось.

Мне грустно, что Андрей Миронов ушёл из жизни так рано.

Я радуюсь, вспоминая, сколько успел он сделать за свои сорок шесть лет.

Замрите, ангелы…

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1961 «А если это любовь?» — Пётр

1962 «Мой младший брат» — Юра Попов

1963 «Два воскресенья» — журналист

1963 «Три плюс два» — Роман Любешкин

1964 «Женский монастырь» (фильм-спектакль) — Мирон Тушканчик

1965 «Год как жизнь» — Фридрих Энгельс

1966 «Берегись автомобиля» — Дима Семицветов

1966 «Сказки русского леса» — таксист

1967 «Таинственная стена» — сержант Валя Карпухин

1968 «Бриллиантовая рука» — Геннадий Козодоев по кличке Граф

1968 «Любить — эпизод»

1968 «Судьба играет человеком» (фильм- спектакль) — Антон

1968 «Урок литературы» — Феликс

1968 Кабачок «13 стульев» (фильм-спектакль) — пан Ведущий в первых выпусках

1969 «Две комедии Бранислава Нушича» (фильм-спектакль) — ведущий

1969 «Рудин» (фильм-спектакль) — Рудин

1969 «Семейное счастье» (киноальманах) — Фёдор Фёдорович Сигаев в новелле «Мститель»

1970 «Впотьмах» (фильм-спектакль) — Аларин

1970 «Две улыбки» (киноальманах) — Молодой дедушка

1971 «Держись за облака» — белый генерал

1971 «Достояние республики» — Маркиз

1971 «Малыш и Карлсон, который живёт на крыше» (фильм-спектакль) — Рулле

1971 «Старики-разбойники» — Юрий Евгеньевич Проскудин

1972 «Тень» — Цезарь Борджиа, журналист

1971«Терем-теремок» (фильм-спектакль)

1973 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (фильм-спектакль) — Фигаро

1973 «Невероятные приключения итальянцев в России» — Андрей Васильев

1973 «Старые стены» — Аркадий

1974 «Лев Гурыч Синичкин» — дирижёр

1974 «Маленькие комедии большого дома» (фильм-спектакль, одним из режиссёров которого был Андрей Миронов) — Алик

1974 «Соломенная шляпка» — Леонидос Фадинар

1974 «Возвращение» (фильм-спектакль) — Борис Андреевич

Вязовнин

1975 «Повторная свадьба» — Илья

1975 «Страницы журнала Печорина» (фильм- спектакль) — Грушницкий

1975 «Шаг навстречу» — Маркел Владимирович Кочетков, дантист

1976 «Двенадцать стульев» — Остап Бендер

1976 «Небесные ласточки» — Селестен-Фло- ридор

1977 «Между небом и землёй» (фильм-спектакль) — Климов

1978 «Обыкновенное чудо» — Министр — адми — нистратор

1978 «Особых примет нет» — Глазов

1979 «Дачная жизнь» (фильм-спектакль) — Дачник

1979 «Трое в лодке, не считая собаки» — Джером, Джи, миссис Байкли, Трактирщик, Пьяница, Дядюшка Поджер

1979 «Фантазии Фарятьева» — Павлик Фаря- тьев

1980 «Альманах сатиры и юмора» (фильм- спектакль) — Генрих в «Летучей мыши»

1980 «Крах операции «Террор» — Глазов

1980 «Назначение» — Алексей Юрьевич Лямин

1980 «У времени в плену» (фильм-спектакль) — Всеволод Вишневский

1981 «Будьте моим мужем!» — Виктор

1982 «Ревизор» (фильм-спектакль) — Хлестаков

1982 «Сказка странствий» — Орландо

1983 «Кое-что из губернской жизни» — рассказчик и поручик

1983 «Я возвращаю Ваш портрет» (документальный фильм) — ведущий

1984 «Блондинка за углом» — Николай

1984 «Мой друг Иван Лапшин» — Ханин

1984 «Победа» — Чарльз Брайт

1985 «Грустить не надо» — исполнение песни и танца

1987 «Белые розы, розовые слоны» (фильм — спектакль) — судья Генри Пулэски

1987 «Следопыт» — Санглие

1987 «Человек с бульвара Капуцинов» — Мистер Фёст

ТЕАТРАЛЬНЫЕ РОЛИ

1962 «24 часа в сутки» О. Стукалова (постановка А. Крюкова) — Гарик

1963 «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера (постановка Е. Весника) — Сильвестр

1963 «Клоп» В. Маяковского (постановка В. Плучека, С. Юткевича) — Милиционер, Присыпкин

1963 «Дамоклов меч» Назыма Хикмета (постановка В. Плучека) — Толстый

1963 «Гурий Львович Синичкин» В. Дыхович- ного, М. Слободского, В. Масса, М. Червинского (постановка Д. Тункеля) — Муха

1964 «Женский монастырь» В. Дыховичного и М. Слободского (постановка В. Плучека) — Тушканчик

1965 «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера (постановка А. Шатрина) — Холден

1966 «Тёркин на том свете» А. Твардовского (постановка В. Плучека) — эпизоды

1966 «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша (постановка В. Плучека) — Дон Жуан

1967 «Интервенция» Л. Славина (постановка В. Плучека) — Селестен, Жюльен Папа

1967 «Доходное место» А. Островского (постановка М. Захарова) — Жадов

1967 «Баня» В. Маяковского (постановка осуществлена в 1953 г. Н. Петровым, В. Плучеком и С. Юткевичем, сценическая редакция 1967 г. В. Плучекэ) — Велосипедкин

1969 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (постановка В. Плучека) — Фигаро

1970 «У времени в плену» А. Штейна (постановка В. Плучека) — Всеволод Вишневский

1972 «Ревизор» Н. В. Гоголя (постановка В. Плучека) — Хлестаков

1972 «Таблетку под язык» А. Макаёнка (постановка В. Плучека) — Иван Швед

1973 «Маленькие комедии большого дома» А. Арканова и Г. Горина (постановка А. Миронова и А. Ширвиндта. Руководитель постановки Плучек) — Алик

1974 «Клоп» В. Маяковского (постановка осуществлена в 1955 г. В. Плучеком и С. Юткевичем, сценическая редакция 1 974 г. В. Плучека) — Баян

1975 «Ремонт» М. Рощина (постановка В. Плучека) — Паша-

интеллигент

1976 «Горе от ума» А. С. Грибоедова (постановка В. Плучека) — Чацкий

1979 «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана (постановка В. Плучека) — Лёня Шиндин

1979 «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского (постановка А. Эфроса на Малой сцене Драматического театра на Малой Бронной) — Дон Жуан

1980 «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта (постановка В. Плучека) — Макхит

1981 «Бешеные деньги» А. Островского (постановка А. Миронова) — Васильков

1984 «Вишнёвый сад» А. Чехова (постановка В. Плучека) — Лопахин

1984 «Прощай, конферансье!» Г. Горина (постановка А. Миронова) — Буркини

1985 «Бремя решения» Ф. Бурлацкого (постановка В. Плучека) — Джон Кеннеди

1987 «Тени» М. Салтыкова-Щедрина (постановка А. Миронова) — Клаверов

ДИСКОГРАФИЯ

1969 «Музыка из кинофильма «Бриллиантовая рука» (сборник — гибкая пластинка): Андрей Миронов исполнил песню «Остров невезения» (А. Зацепин — Л. Дербенёв).

1972 «Музыка кино» (сборник): Андрей Миронов исполнил песню **из** кинофильма «Достояние республики» «Что будет, **то** и будет» **(Е.** Крыла- тов — Б. Ахмадулина).

1972 Звуковой журнал «Кругозор» № 9. «Песенка о шпаге» (Е. Крылатов — Ю. Энтин)

1977 «Поёт Андрей Миронов» (гибкая пластинка): «Белеет мой парус…» (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/**ф «12** стульев»), «Танго» (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/ф **«12** стульев»), «Песенка о шляпке», «Женюсь, женюсь» (обе — И. Шварц — Б. Окуджава; т/ф «Соломенная шляпка»).

1977 «Андрей Миронов»: «Танго „Рио" (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/ф **„12** стульев"), „Песня Остапа" (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/ф **„12** стульев"), „Песня на пароходе" (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/ф **„12** стульев"), „Остров невезения" (А. Зацепин — Л. Дербенев»; к/ф «Бриллиантовая рука»), «Песня чёрного кота» (Г. Гладков — Ю. Энтин; м/ф «Голубой щенок»), «Дуэт Флоридора и Урсулы» (В. Лебедев — В. Уфлянд; т/ф «Небесные ласточки»; в дуэте с Натальей Балафиной), «Песенка о шпаге» (Е. Крылатов — Ю. Энтин; к/ф «Достояние республики»), «Что будет, то и будет» (Е. Крылатов — Б. Ахмадулина; к/ф «Достояние республики»), «Песенка о шляпке» (И. Шварц — Б. Окуджава; т/ф «Соломенная шляпка»), «Женюсь, женюсь» (И. Шварц — Б. Окуджава; т/ф «Соломенная шляпка»), «Улыбайтесь» (М. Блантер — В. Масс, М. Червинский; в дуэте с Ларисой Голубкиной), «Давай поговорим» (Э. Ханок — И. Резник), «Воспоминание о прошлом» (текст — М. Львовский), «Джон Грей» (М. Блантер — В. Масс), «Коломбо» (П. Герман), «Таити- трот» (В. Юманс — К. Подревский).

1979 «Песни Булата Окуджавы» (сборник): Андрей Миронов исполнил песни из кинофильма «Соломенная шляпка» «Женюсь, женюсь» и «Песенку о шляпке».

1979 Звуковой журнал «Кругозор» № 2. Песни из телевизионных фильмов «12 стульев» и «Обыкновенное чудо» в исполнении Андрея Миронова.

1980 Песни из фильма «Трое в лодке, не считая собаки» (сборник — гибкая пластинка). Андрей Миронов исполнил песни «XIX век» и «На рыбалке» (обе — А. Колкер — К. Рыжов).

1980 «Андрей Миронов» (гибкая пластинка): Песни А.

Кальварского на слова Н. Денисова и Э. Нахамиса: «Баллада о манекенах», «Баллада о вечном движении», «Баллада о рыцарях», «Баллада о сказочных трубачах».

1982 «Андрей Миронов. „Ну чем мы не пара?"»: «Ну чем мы не пара?» (Е. Крылатов — М. Пляцковский; к/ф «Честный, умный, неженатый»), «Вся жизнь моя» (О. Фельцман — Б. Дубровин), «Некогда» (Н. Андреев — Ю. Михайлов), «Песня о незнакомом певце» (Н. Андреев — Ю. Энтин).

1983 «Андрей Миронов»: «Вся жизнь моя» (О. Фельцман — Б. Дубровин), «Ну чем мы не пара?» (Е. Крылатов — М. Пляцковский; к/ф «Честный, умный, неженатый»), «Друзьям» (А. Петров — **П.** Вяземский; т/ф «О бедном гусаре замолвите слово»), «Финальный монолог и песня Мэкки-Ножа» (К. Вайль — Б. Брехт, перевод С. Апта и Ю. Михайлова; сп. «Трёхгрошо- вая опера»), «Старый граммофон» (И. Яку- шенко — Н. Олев; в дуэте с Л. Гурченко), «Песня о незнакомом певце» (Н. Андреев — Ю. Энтин), «Большая дорога» (А. Петров — М. Светлов; т/ф «О бедном гусаре замолвите слово»), «Куплеты администратора» (Г. Гладков — Ю. Михайлов; т/ф «Обыкновенное чудо»), «Ну почему ко мне ты равнодушна?» (В. Шаинский — М. Матусовский), «Некогда» (Н. Андреев — Ю. Михайлов).

1984 «Старые друзья» (Андрей Миронов, Раймонд Паулс): «Старые друзья» (сл. Р. Рождественский), «Полюбите пианиста» (сл. А. Вознесенский), «Затменье сердца» (сл. А. Вознесенский), «Ты полюбишь меня» (сл. Р. Рождественский).

1988 «Музыка из кинофильма „Человек с бульвара Капуцинов"» (сборник): Андрей Миронов исполнил песни Г. Гладкова и Ю. Кима «Синема, синема» и «Все кончено» (с Михаилом Боярским и Ларисой Долиной).

notes

Примечания

1

Дом Герцена, в котором когда-то родился автор «Былого и дум», расположенный по адресу Тверской бульвар, 25, в 1920-е годы был занят рядом литературных организаций, самыми крупными из которых были РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей и МАПП — Московская ассоциация пролетарских писателей.

2

Нижегородский государственный академический театр драмы имени Максима Горького — один из старейших в России. Основал его страстный театрал князь Николай Шаховской, переехавший на постоянное жительство в Нижний Новгород. В феврале 1798 г. Нижегородский публичный театр (так он тогда назывался) дал свой первый спектакль — комедию Фонвизина «Выбор гувернёра». Роли исполняли крепостные актеры Шаховского. Князь отвёл под театр один из собственных домов и управлял своим детищем более четверти века, вплоть до кончины.

3

Макаров А. Андрей из 170-й. Записки однокашника. «Советская культура». 26.09.1987.

4

Николай Хмелёв — народный артист СССР, представитель второго поколения МХАТа, ученик К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, скончавшийся в 1945 г. во время генеральной репетиции спектакля «Трудные годы» по пьесе А. Н. Толстого, где играл царя Ивана Грозного.

5

Косыгова Т. Андрей Миронов, М. В. Миронова. Семейный разговор / Интервью с двумя отступлениями. «Работница», № 5, 1983.

6

Адов И. Путь в искусство / Интервью. «Вечерняя Москва», 17 июня 1971.

Васильева В. Плучек, который построил театр. «Литературная газета», 02. 09. 2009.

8

Сверхсовременное по тому времени здание цирка с вращающимся гидравлическим манежем и водным бассейном было построено в 1911 г. одним из знаменитых циркачей и цирковых предпринимателей братьев Никитиных — Акимом Александровичем, средним братом. После 1917 г. цирк сменил несколько хозяев — мюзик- холл, Театр народного творчества, Театр оперетты, пока не достался Московскому театру сатиры.

9

Путинцев Н. Присыпкин — Андрей Миронов. «Театральная Москва», № 8, 20–26 февраля 1964.

Любомудров М. Театральные маски Андрея Миронова. «Московский комсомолец», 11. 01. 1970.

11

Владимирова З. «Клоп» / Рецензия. «Советская культура», 29. 08. 1964.

12

Копелев Л. Поражение рассудка — торжество разума. Журнал «Театр», № 9, 1967.

Юхтина Г. Шаг от смешного к высокому. «Театральная жизнь», № 22, 1969.

Евсеев Б. Зрелость таланта. «Московская правда», 15.12.1967.

15

Евсеев Б. Зрелость таланта. «Московская правда», 15.12.1967.

16

Смирнов-Несвицкий Ю. О спектакле В. Н. Плучека «Баня» (новая редакция) / Из сборника «Портреты режиссеров». М.: Искусство, 1972.

Евсеев Б. Зрелость таланта. «Московская правда», 15.12.1967.

18

Баженова А. Андрей Миронов. 1975.

19

Крымова Н. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» / Рецензия. «Театральная жизнь№ 3. 1970.

20

Зацепин А. От великого до смешного. Воспоминания о Леониде Гайдае. «Искусство кино». 2003, № 10.

21

Гуткина А. Фигаро здесь... / Интервью с Андреем Ми¬роновым. «Литературная газета», № 1, 01.01.1969.

Рудницкий К. Форма и суть. «Театр», № 12, 1979.

Козаков М. Между небом и землёй. «Театр», № 6, 1978.

24

Пушкин А. С. «Евгений Онегин».

Штейн А. П. Второй антракт. М.: Искусство, 1976.

Штейн А. П. Второй антракт. М.: Искусство, 1976.

Штейн А. П. Второй антракт. М.: Искусство, 1976.

28

Стругацкий В. Самый интересный жанр — трагико-медия / Интервью. «Московский комсомолец», 19.05.1971.

29

Ольбик А. Интервью с Андреем Мироновым. Газета «Ригас балсс», 19.01.1972.

Вишневская И. «Вопросы театра», 1972.

31

Рудницкий К. Трудный поиск. «Советский экран», № 17, 1973.

Вислова А. В. Андрей Миронов: неоконченный разговор. М.: Искусство, 1993.

33

Вишневская И. Кому «таблетку под язык»? «Вечерняя Москва», 31.01.1973.

Вишневская И. Размышления после юбилея. «Театр», № 3, 1975.

Козаков М. Об Андрее Миронове. «Советский экран», № 10, 1988.

«Искусство кино», № 5, 1976. 222

37

Гладков Г. «Радуюсь, что он был!»

Захаров М. Суперпрофессия. М., 2000.

39

«Советская культура», 15 июля, 1986

Семенова О. Татьяна Догилева: в талантливого человека влюбляюсь с потрохами. Телесемь, 2001, № 9 (25), 5—11 марта.

41

Кожемякин Т5. Андрей Миронов: «Нельзя быть вечно скомпрометированным!» «Аргументы и факты», 17.08.2007.

Райкина М., Самоделова С. Здравствуйте, шикарный Фигаро. «Московский комсомолец», 16.08.2002.

43

Гладков Г. «Радуюсь, что он был!»

Козаков М. Между небом и землей. «Театр», № 6, 1978.

45

Ю. Ким.

Гаврюшина А. Об Андрее Миронове / Интервью. Журнал «Театр», № 3, 1991.

Рудницкий К. Игра портретами. «Советский экран», № 20, 1973.

Николаева Д. Интервью в «Останкино». «Вечерняя Москва», 20.11.1978.

Аросева О. Без грима на бис. М., 2008. 270

Владимирова З. Прошло незамеченным. Журнал «Театр», № 3, 1988.

Актёр в кино. М., 1976. 276

Дуров А. Грешные записки. М., 2005. 278

ЭфросА. В. Книга четвёртая. М., 1993.

Аникст А. «Вечерняя Москва». 11.02.1981. 284

Райкина М., Самоделова С. Здравствуйте, шикарный Фигаро. — «Московский комсомолец». 16.08.2002.

Горин Г. Андрей / «Мой любимый актер». Сб. М. 1988.

Шах-Азизова Т. Искусство медленного чтения. «Советская культура*, 08.03.1984.

Сазонов А. Вишнёвый сад / Рецензия. «Театр», № 1, 1985.

59

Пожарский В… Лифанцев Д. Татьяна Аксюта: Мне надоело строить из себя девочку. «Экспресс-газета», № 39 (504) 30.09. 004.

Аросева О. Без грима на бис. М., 2008.

Никулин Ю. Андрей Миронов. Журнал «Искусство кино», № 2,1988.

Лемхин М. Алексей Герман собственными словами. Журнал «Чайка» (Seagull), № 8 от 16.08.2U01. США.

Сурикова А. Любовь со второго взгляда. М., 2002.

Мурзина М. Печальный водевиль. «Известия», 15.06 .87.

Лагина Н. Грустная акция диктофона. «Театр», № 8,

Гаврюшина А. Об Андрее Миронове / Интервью. Журнал «Театр». № 3, 1991.

67

Андрей Миронов: Жизнь — великое благо. «Московская правда», 22.09.1985.

Ширвиндт А. Памяти друга. «Русская газета», № 31(102), 2005.

69

Антинов М. Он умирал на глазах всего зала. 16.08.07.

Аросева О. Без грима на бис. М., 2008.

Горин Г. Андрей / Мой любимый актер. Сб. М., 1988.

Штейн А. У времени в плену / Андрей Миронов глазами друзей. Сб. воспоминаний. М., 1998.

Автор текста Ю. Ким.

Автор текста Б. Окуджава